Jahrbuch

der

Musikbibliothek Peters

für

1895.

Zweiter Jahrgang.

Herausgegeben

von

Emil Vogel.

LEIPZIG
Verlag von C. F. Peters
1896.

Dieser Nachdruck erfolgt mit Genehmigung des Verlages
C. F. PETERS Frankfurt – London – New York
KRAUS REPRINT LTD.
VADUZ
1965

Printed in Germany

Lessing-Druckerei Wiesbaden

INHALT.

Bibliothek-Ordnung.

1.

Die Bibliothek ist — mit Ausnahme der Sonn- und Feiertage — im Sommersemester täglich von 11—1 und 3—7 Uhr, im Wintersemester von 11—1 und 3—8 Uhr unentgeltlich geöffnet.

Geschlossen bleibt die Bibliothek während des Monats August.

2.

Die Benutzung des Lesezimmers ist, soweit der Raum reicht, Jedem (Herren wie Damen) gestattet.

3.

Die Bücher und Musikalien werden gegen Verlangzettel ausgegeben. Sie dürfen nur im Lesezimmer benutzt werden und sind nach der Benutzung wieder zurückzugeben.

Jahresbericht.

Die Musikbibliothek Peters erfuhr im Jahre 1895, dem zweiten seit ihrer Eröffnung, einen Besuch von 4042 Personen, denen 4529 theoretische und 2937 praktische Werke, insgesammt also 7466 Bücher und Musikalien verabfolgt wurden. Da die Bibliothek an 268 Tagen geöffnet war, so wurde sie also im Durchschnitt von 15 Personen täglich benutzt. In der theoretischen Abtheilung bildeten den am meisten begehrten Lesestoff die Biographien der grossen Componisten, die allgemeinen Musikgeschichten, namentlich die von Ambros und die Compendien von Dommer und Prosniz, endlich die Instrumentationslehren von Berlioz und Hofmann. Unter den praktischen Musikwerken erzielten die lebhafteste Nachfrage neben den Symphonien von Mozart und Beethoven, die von Brahms, sowie die „Faust-Symphonie“ von Liszt, ferner „La Damnation de Faust“ von Berlioz und vor Allem die auf dem Repertoire befindlichen Opern. Von diesen wurden mehr die Partituren als die Klavierauszüge studirt; ja die Anziehungskraft der ersteren war so gross, dass nicht selten eine Partitur von mehreren Besuchern zu gleicher Zeit verlangt wurde.

Die Neuanschaffungen im verflossenen Jahre belaufen sich auf etwa 300 Nummern, von denen der grösste und wichtigste Theil dem Bestande der praktischen Musik zu Gute gekommen ist. Ausser einer Anzahl Orchesterpartituren von Berlioz, Tschaikowsky und Rich. Strauss, wurde besonders die Abtheilung der Opernpartituren vermehrt und dadurch das schon vorhandene einschlägige Material ergänzt: Von Glucks „Orpheus“ in der italienischen Bearbeitung wurde eine Abschrift von dem in der Wiener Hofbibliothek befindlichen Handexemplar des Componisten genommen und damit eine bislang fühlbare Lücke in unserer Gluck-Literatur ausgefüllt. Neu hinzu traten ferner

einige Partituren aus dem Ende des vorigen und der ersten Hälfte des jetzigen Jahrhunderts, u. A. Opern von Cherubini, Boieldieu, Bellini und Adam („Die Nürnberger Puppe“). Die neueren und neuesten musikalischen Bühnenwerke wurden vermehrt durch die Partituren von Maillart's „Das Glöckchen des Eremiten“, Bizet's „Djamileh“ und „La jolie fille de Perth“, Rubinstein's „Die Maccabäer“ und Rich. Strauss' „Guntram“.

Eine weitere Ergänzung der Musikalienbestände der Bibliothek glaubte die Verwaltung herbeizuführen durch Aufnahme der Partituren einiger Hauptwerke der Operettenliteratur. So wurden denn sieben Werke dieser Gattung, zumeist in Handschriften, erworben und der Bibliothek einverleibt: Offenbach ist mit 3 seiner bekanntesten Operetten vertreten, Strauss durch „Die Fledermaus“, Suppé durch „Boccacio“, Millöcker durch den „Bettelstudent“ und endlich Sullivan durch „The Mikado“.

Auch der bereits vorhandene Bestand an Erstlingsausgaben der Werke von Beethoven und den Romantikern konnte durch weitere Neuanschaffungen von zusammen etwa 50 Nummern vermehrt werden.

Die neuen Erwerbungen der theoretischen Abtheilung, welche zum grösseren Theile Erscheinungen des Jahres 1895 betreffen, finden sich in der am Ende dieses Jahrganges zusammengestellten Bibliographie durch ein * gekennzeichnet.

Die schon im Jahre 1894 angefangenen Sammlungen von Textbüchern und Musikerportraits wurden im Verlaufe von 1895 fortgesetzt und durch Aufstellung je eines handschriftlichen Katalogs zum vorläufigen Abschluss gebracht.[1]) Die Abtheilung der Textbücher besteht aus etwa 2500, die der Musikerportraits aus etwa 1250 Nummern.

Die erstere umfasst zum weitaus grösseren Theile Opern und Singspiele, zum kleineren Oratorien, Cantaten und sonstige Formen geistlicher Musik. Die ältesten Textbücher unserer Sammlung enthalten die Dichtungen zu den frühesten Anfängen der Oper überhaupt, nämlich zu „La Dafne“ und „L'Euridice“ von Peri und Caccini. Von beiden Werken sind die Originalausgaben aus dem Jahre 1600 vorhanden. Ihnen folgen aus dem 17. Jahrhundert Texte zu Opern von Monteverdi, Gagliano, Cavalli, Bontempi, Ziani, Sartorio u. A. Aus der späteren Zeit sind der Zahl nach namentlich die zweite Hälfte des 18. und die

---

[1]) Die Herstellung des Bilder-Katalogs übernahm freundlichst Herr Dr. von Ubisch. Seiner werthvollen Mitarbeit sei auch an dieser Stelle der wärmste Dank ausgesprochen.

erste Hälfte des laufenden Jahrhunderts stark vertreten.[1]) Hier haben neben den Texten italienischer und französischer Bühnenwerke, diejenigen deutscher Opern und Singspiele hervorragende Berücksichtigung gefunden. Wo es möglich war, wurden übrigens nicht nur die bei der ersten Aufführung zur Verwendung gekommenen jeweiligen ältesten Ausgaben gesammelt, sondern auch diejenigen, die ausser dem Text der Gesänge noch den vollständigen Dialog enthalten.

In der Sammlung der Musikerportraits haben wir den Begriff „Musiker" im weitesten Sinne gefasst, so dass nicht allein die Portraits der Componisten und Virtuosen Aufnahme gefunden haben, sondern auch die der bedeutendsten Musikgelehrten, der Meister im Instrumentenbau u. s. w. Entsprechend ihrer Bedeutung für die Geschichte der Musik sind die grossen Componisten durch mehrfache Portraits ausgezeichnet worden. Die Verwaltung wurde dabei von dem Bestreben geleitet, durch Wiedergabe verschiedenartiger künstlerischer Auffassungen die Charakteristik der dargestellten Persönlichkeit in möglichst vielseitige Beleuchtung zu setzen. So sind, um nur einige Beispiele zu erwähnen, von Joh. Seb. Bach 13 verschiedene Bildnisse vorhanden, von Händel 9, von Haydn 17, von Mozart und Beethoven je 26. Ihrer technischen Herstellung nach sind die meisten Portraits der verstorbenen Musiker Kupferstiche; mehrfach kommen indessen auch Stahlstiche und Steindrucke vor. Die berühmten lebenden Künstler sind dagegen durch Photographien vertreten.

Der Bilderbestand der Bibliothek war in seiner Aufstellung und Katalogisirung noch nicht beendet, als er schon zu einer wichtigen Untersuchung fördernde Dienste leisten konnte: Im Winter 1894/95 nahm der Rath der Stadt Leipzig Veranlassung, bei Gelegenheit des Abbruches der hiesigen alten Johannis-Kirche Erhebungen anstellen zu lassen über die bisher nicht mit Sicherheit bestimmbare Grabstätte, sowie über die etwaigen Ueberreste Joh. Seb. Bach's.[2]) Eine der wesentlichen Voraussetzungen für die Erforschung eines

---

[1]) Die verschiedenen Ausgaben eines und desselben Bühnenstückes nicht gerechnet, kommen für den jetzigen Bestand unser Textbüchersammlungen in Betracht beispielsweise für Joh. Ad. Hiller 9 Werke, für Dittersdorf 8, für Grétry 22, für Wenzel Müller und Auber je 26, für Rossini 28, für Donizetti 31, für Lortzing 12, für Meyerbeer und Marschner je 10.

[2]) Näheres sehe man in dem Werke Johann Sebastian Bach. Forschungen über dessen Grabstätte, Gebeine und Antlitz. Bericht an den Rath der Stadt Leipzig, im Auftrage einer Commission erstattet von Prof. Wilh. His, Leipzig 1895.

Theiles dieser Aufgabe wurde die Beschaffung möglichst authentischer Darstellungen der äussern Erscheinung des Altmeisters. Hierfür bot nun die Sammlung unserer Bach-Portraits, namentlich auch das vom sächsischen Hofmaler Haussmann gemalte Oelbild, von dem eine Reproduction dem Titel dieses Bandes vorangestellt ist, ein Material dar, welches für das endliche Resultat der Untersuchungen nicht ohne Bedeutung war.[1])

Leipzig, im Januar 1896.

C. F. Peters. Dr. Emil Vogel.
Bibliothekar.

---

[1]) Das Originalbild erwarb die Firma Peters im Mai 1886 von Alfred Grenser in Wien. Von der Hand des Letzteren findet sich folgende, der Rückseite des Bildes aufgeklebte Notiz über die Herkunft des Bildes:

„Original-Oelgemälde, vorstellend den Cantor und Musikdirector der Thomasschule zu Leipzig, Joh. Seb. Bach, geb. Eisenach 1685, † zu Leipzig 28. Juli 1750. Das Bild war bis in die 20. Jahre dieses Saec. in der Bach'schen Familie zu Leipzig erblich; um 1828 erwarb es mein Vater, der Leipziger Flötenvirtuos und Inspector des dortigen Conservatoriums Carl Grenser (geb. 1792, † 1864), von einer Enkelin Bach's in Leipzig käuflich, seit welcher Zeit es im Besitze der Familie Grenser ist.

Alfred Grenser. Wien 1875."

Diese Enkelin Joh. Seb. Bach's war Anna Carolina Philippina, die Tochter Carl Philipp Emanuel's, aus dessen Nachlass das Bild stammt. Es wurde 1790 in dem von der Wittwe Carl Philipp Emanuel's herausgegebenen „Verzeichnisse" beschrieben. Der Titel des letzteren lautet: „Verzeichniss des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach ... Hamburg, gedruckt bey Gottlieb Friedrich Schniebes, 1790." — Seite 95 heisst es dort: „Bach (Johann Sebastian), Kapellmeister und Musikdirector in Leipzig. In Oel gemahlt von Haussmann. 2 Fuss, 8 Zoll hoch, 2 Fuss, 2 Zoll breit. In goldenen Rahmen."

Die

Originalstimmen zu Händel's Messias.

Von

Friedrich Chrysander.

In Händel's Testament, und zwar in dem Nachtrage vom 4. August 1757, finden sich die Worte:

„Ich gebe eine gute Abschrift von der Partitur und allen Stimmen meines Oratoriums genannt der Messias an das Findlings-Hospital. *(I give a fair copy of the Score and all the Parts of my Oratorio called the Messiah to the Foundling Hospital.)*"

Das von einem Privatmann, dem edlen *Coram*, gegründete grossartige Findlings-Hospital, welches noch heute eine der merkwürdigsten Wohlthätigkeits-Anstalten Londons bildet und viele Tausende elternloser Kinder erzogen hat, wurde durch Händel von Anfang an unterstützt. Seine jährliche Aufführung in der Kapelle des Hospitals um Ostern brachte diesem Institut anfangs die grösste und regelmässigste Einnahme. Die letzte Aufführung, welche Händel überhaupt ankündigte, war auch für das Findlings-Hospital bestimmt. Sie sollte am 3. Mai 1759 stattfinden; Händel erkrankte aber und starb am 14. April 1759, worauf sein Amanuensis *Joh. Christopf Schmidt* das Concert dirigirte. Der genannte Schmidt, ein vortrefflicher Musiker und auch als Komponist nicht unbedeutend, leitete die Oratorien-Aufführungen nach des Meisters Tode. Er war der Sohn von Händel's altem Freunde und vierzigjährigen Kopisten und Kassen-Verwalter *Joh. Christopf Schmidt.* Diese beiden Schmidt, Vater und Sohn, werden gewöhnlich mit einander verwechselt, was durch die Gleichheit ihrer Vornamen erleichtert wird. Hätte man sich die Mühe genommen, ihre Notenschrift zu vergleichen, die grundverschieden ist, so würde eine Verwechslung unmöglich gewesen sein. Ich bemerke ausdrücklich, dass im Folgenden, wo von Schmidt's Abschriften geredet wird, stets der ältere Schmidt gemeint ist. Sein Sohn, der Musiker, hat überhaupt niemals Kopien von Händel's Werken geliefert; sogar von seinen eigenen Kompositionen überliess er seinem Vater die Anfertigung der Directions-Partitur. Weil ich in 22 Bänden fast sämmtliche Kompositionen von Schmidt jun. besitze, theils im Autograph, theils in seines Vaters sauberer Kopie, so bin ich in der Lage, diesen Punkt klar stellen zu können.

Als Händel starb, konnte das Material des Messias dem Findlings-Hospital natürlich nicht sofort eingehändigt werden, da es erst anzufertigen

war. Die Uebergabe verzögerte sich bis in's zweite Jahr. Das Geschenk bebestand sodann aus drei Bänden Partitur und achtundzwanzig Heften Vocal- und Instrumental-Stimmen.

Die Partitur

in drei Bänden, von denen jeder Band einen Theil des Oratoriums enthält, ist sauber und gleichmässig von derselben Hand geschrieben, aber nicht von Schmidt, sondern von einem Kopisten, dessen Schrift mit der des älteren Schmidt eine gewisse Aehnlichkeit aufweist und deshalb bei oberflächlicher Ansicht wohl als Schmidt's Kopie angesehen werden kann. Sie ist auch bisher immer dem unendlich fleissigen Schmidt zugeschrieben. Er hat sie aber nicht einmal revidirt, denn es findet sich in derselben nirgends eine Correctur oder eine sonstige Bemerkung von seiner Hand. Es ist eine einfache Abschrift des Handexemplars in derjenigen Gestalt, in welcher Händel das Werk zuletzt zur Aufführung brachte und hat als solche ihren Werth. Kleine Versehen des Kopisten abgerechnet, kommen Abweichungen von den erhaltenen Original-Partituren des Komponisten nicht vor; nur ein einziger Satz, die Arie „*But who may abide* — Doch wer wird ertragen", ist in dem Exemplar des Findlings-Hospitals für Sopran nach Amoll transponirt, was sich in keiner andern authentischen Handschrift findet. Das ursprünglich für einen Bass geschriebene Stück wurde also um 1760 in dieser Tonart von einem Sopran gesungen.

Die Partitur des Findlings-Hospitals ist somit den wirklich authentischen Handschriften des Messias beizuzählen. Unter diesen nimmt sie aber erst die letzte Stelle ein und kann in zweifelhaften Fällen nie den Ausschlag geben. Als Beweis dafür führe ich eine Vorzeichnung im Halleluja-Chor an. In Händel's Autograph steht zu Anfang weiter nichts als „V. 1" (Violine I) vor der Oberstimme. Die Handexemplare haben keine Bezeichnung und deuten damit an, dass nur Violinen ohne Oboen gemeint sind. Unser Kopist aber schreibt Violinen und Oboen vor — eigenmächtig und im Widerspruch mit den Orchesterstimmen des Hospitals, die nur Violinen angeben und die Oboen mit dem Sopran gehen lassen.

Die Stimmen.

Wenn bisher von dem Messias-Exemplar dieses Hospitals die Rede war, so wurde immer nur die Partitur genannt. Die Stimmen schienen, trotz der ausdrücklichen Erwähnung derselben im Testament, ganz in Vergessenheit gerathen zu sein. Erst neuerdings sind sie anlässlich einer Messias-Aufführung wieder vor die Oeffentlichkeit gebracht. Die Art aber, wie solches geschah, ist geeignet, irrthümliche Vorstellungen von dem Inhalt und der Bedeutung dieser Stimmen zu verbreiten. Ueberdies ist dabei der Händel'sche Ursprung derselben nur angenommen, nicht aber bewiesen, so dass die darauf gebauten

Schlüsse in der Luft hängen. Um nun weiteren Missdeutungen vorzubeugen, erlaube ich mir, die nachfolgende Auseinandersetzung zu publiciren.

1.

Zunächst sei bemerkt, dass wir in diesen 28 Heften des Findlings-Hospitals die wirklichen Kopien vor uns haben, welche gleichzeitig mit der Partitur dem Hospital übergeben wurden.

Sämmtliche Stimmen sind leicht geheftet in einem gelbbraunen Umschlag, auf welchem der Titel „*Messiah an Oratorio*“ und zugleich der Name der betreffenden Stimme angegeben ist, und zwar auf sämmtlichen Heften in Schmidt's Handschrift. Ausserdem finden sich auf diesen Umschlägen die Zahlen 1 bis 28, die aber nicht von Schmidt geschrieben sind. Also wurde die Zählung und Nummerirung der Hefte von einem Andern vorgenommen, flüchtig und in mehrfacher Verwechslung. Aus der nachstehenden Liste, die sämmtliche Aufschriften und Nummern buchstäblich genau in der Folge giebt, wie sie auf den Umschlägen stehen, wird man es deutlich ersehen können. Die Orchesterstimmen machen den Anfang, die Singstimmen den Beschluss.

Nr. 1.	Messiah an Oratorio	Violino Primo.
„ 2.	„ „ „	Violino Primo Conctino.
„ 3.	„ „ „	Violino Primo.
„ 4.	„ „ „	Violino Secondo Conctino.
„ 5.	„ „ „	Violino Secondo.
„ 6.	„ „ „	Violino Secondo.
„ 7.	„ „ „	Violoncello.
„ 8.	„ „ „	Violoncello.
„ 9.	„ „ „	Viola.
„ 10.	„ „ „	Viola.
„ 11.	„ „ „	Bassoon.
„ 12.	„ „ „	Bassoon. [Contrabasso?]
„ 13.	„ „ „	Hautbois Secondo.
„ 14.	„ „ „	Hautbois Primo.
„ 15.	„ „ „	Trumpets & Kettle Drums.

Nr. 16.	Messiah an Oratorio	Basso Prinzipale.
„ 17.	„ „ „	Basso.
„ 18.	„ „ „	Basso.
„ 19.	„ „ „	Tenore Prinzipale.
„ 20.	„ „ „	Tenor.
„ 21.	„ „ „	Tenor.
„ 22.	„ „ „	Prinzipal Alto.
„ 23.	„ „ „	Alto.
„ 24.	„ „ „	Alto.
„ 25.	„ „ „	Canto Primo.
„ 26.	„ „ „	Canto Primo.
„ 27.	„ „ „	Canto Secondo.
„ 28.	„ „ „	Second Sopran.

In diesem Verzeichniss sind sämmtliche einstimmige Instrumente aufgeführt, nur der Contrabass fehlt. Es liegt desshalb nahe, die Stimmen des Hospitals für unvollständig zu halten, eine Ansicht, die ich aber nicht theile. Schon die lückenlose Nummerfolge ist ein Beweis dagegen. Aber auch ohne diese können wir annehmen, dass bei der geringen Besetzung und in dem kleinen Raum durch Violoncell, Fagott, Theorbe (Basslaute), Klavier und Orgel ein genügend starker Bass hergestellt wurde. Uebrigens hindert uns nichts, anzunehmen, aus dem zweiten Violoncell-Buche habe zugleich ein Contrabass gespielt. Auch noch ein anderer Ausweg bleibt: das zweite, dem ersten gleich lautende Heft „Bassoon“ war vielleicht gar nicht dem Fagott, sondern dem Contrabass zugedacht und nur aus Versehen „Bassoon“ überschrieben, denn vier Fagotte unisoni wurden für eine so kleine Aufführung schwerlich gebraucht. Beim Ordnen der Nummerfolge ist ebenfalls mehrfach Unordnung gemacht. Nummer 2, die Concertino-Violine d. h. Solo-Violine, müsste unter Nr. 1 stehen. Die Nummern 13 und 14 sind auch versetzt.

Von diesen Stimmen hat Schmidt Einiges sogar selber geschrieben. Die ganze Musik von „Bassoon“ (Fagott) Nr. 11 und von Nr. 13 (Hautbois Secondo) ist von seiner Hand, und von Oboe I (Nr. 14) schrieb er die ersten acht Seiten. Das geschah also nicht, um dem andern Kopisten eine Anleitung zu geben, sonst würde er ihm die Hauptstimmen vorgeschrieben haben. Auch eine Hauptstimme kopirte er freilich noch, nämlich den „Canto Primo“, aber nicht etwa, um die Solosätze einzufügen, denn derselbe enthält lediglich die Chorstimme und deutet die Soli einfach durch „Aria tacet“ an.

Sehr bemerkenswerth ist, dass bei fünf Vocalstimmen die Partien der Solisten und sogar die Namen der ausführenden Sänger angegeben sind. Zu Anfang der Musik ist in dem Heft Nr. 16 der Bassist „Mr. *Wass*“ genannt; in Heft 19 der Tenorist „Mr. *Beard*“; in Heft 22 die Altistin „Sig$^{\underline{ra}}$ *Galli*“; in Heft 24 der Männer-Alt „Mr. *Barrow*“, und in Heft 28 die Sopranistin „Sig$^{\underline{ra}}$ *Passerini*“. Das waren die Solisten, welche damals im Messias sangen. Bei Anfertigung dieser Stimmen sind also die Vorlagen aus Händel's Orchester einfach kopirt.

Dabei fand ein auffallendes Versehen statt, welches mehr noch, als das vorhin Bemerkte, den Beweis liefert, dass diese Stimmen in Uebereilung angefertigt wurden. Nicht das Heft des ersten, sondern das des zweiten Soprans enthält die Arien der Solistin, aber nicht alle vier von ihr zu singenden Stücke, sondern nur drei derselben, denn gerade das berühmteste, die Arie „*I know that my redeemer liveth* — Ich weiss, dass mein Erlöser lebet“ zu Anfang des dritten Theils fehlt! „Aria tacet“ steht an der betreffenden Stelle und dieselbe Bemerkung findet sich auch in den übrigen drei Sopran-Heften, die überhaupt keine Soli enthalten. Die Hauptarie der Sopranistin ist also vergessen. Dass solches nicht bemerkt wurde, erklärt sich vielleicht aus der unrichtigen Placirung dieser Arien, die doch nicht in das Heft des zweiten,

sondern in das des ersten Soprans gehören, ist aber immerhin ein Beweis von grosser Nachlässigkeit.

Hatte der Kopist die Sologesänge in einem besonderen Hefte vor sich und vergass die dritte Arie einzutragen? Und soll man annehmen, dass die Solistin die ganze Chorstimme mitsang, und zwar die des zweiten Soprans? Eine solche Annahme widerstrebt uns begreiflicher Weise. Andererseits kann man fragen, warum das ganze Heft als das für Signora Passerini bestimmte angegeben ist? Hier bleibt also Manches unerklärlich, was nicht allein durch Flüchtigkeit verschuldet sein wird.

Allerdings bestand bei Händel, wie überhaupt in der älteren Musik, eine weit engere Verbindung zwischen Chorsängern und Solisten, als jetzt bei uns. Schon die Bezeichnung der Stimmen lässt darauf schliessen. Da haben wir einen „Basso Principale“ (Nr. 16) neben zwei Bässen; ebenso ist es bei Tenor und Alt, und dasselbe würde beim Sopran oder Canto der Fall sein, wenn hier nicht das angegebene Versehen passirt wäre. Die Sänger Robert Wass und Thomas Barrow waren Mitglieder der königlichen Kirchenkapelle und schon als solche Chorsänger. Die Betheiligung der Solisten auch bei den Chören, nicht bloss bei den mehrstimmigen Solosätzen, ist durch zahlreiche Angaben in Händel's Partituren ausser Zweifel gestellt. Das Weitere können wir hier auf sich beruhen lassen, denn die Bedeutung der Stimmen des Findlings-Hospitals ist in etwas Anderem gelegen.

2.

Es ist Zweierlei, was man aus diesen Stimmen entnehmen kann.

Zunächst bestätigen sie die bereits öfter und bei verschiedenen Gelegenheiten von mir hervorgehobene Thatsache, dass bei Händel's Aufführungen der Zahl nach ein völliges Gleichgewicht zwischen den Vocal- und Instrumental-Stimmen vorhanden war. Hier haben wir sogar ein Uebergewicht des instrumentalen Theils: neben 15 Instrumenten stehen nur 13 Sänger, und das Uebergewicht würde noch grösser erscheinen, wenn die fehlenden Parte für Orgel und Klavier beigefügt wären, die aber zu kopiren unnöthig war, da sie bei Händel aus der Partitur — nach Belieben entweder aus der vollen oder aus einer passend abgekürzten — gespielt wurden. Man darf auch nicht annehmen, dass verschiedene Hefte gefehlt haben oder verloren gegangen sind, denn mit diesen 28 Heften wurde, wie die Aufzählung lehrt, das gesammte für nöthig befundene Material eingeliefert. Ueberdies zeigen sich alle Stimmen gleichmässig besetzt; es liegt eine lückenlose Folge vor, was nicht der Fall sein würde, wenn etwas daran gefehlt hätte oder nachträglich verloren gegangen wäre.

Zu bemerken ist noch, dass die Bläser stark oder chorweise besetzt sind. Wir haben bei doppelter Besetzung der Pulte hier vier Oboen (zwei erste

und zwei zweite) neben vier Violen — womit ebenfalls das Verhältniss im Händel'schen Orchester richtig angedeutet ist. Die Zahl der Mitwirkenden richtete sich natürlich nach der Grösse des Raumes, in welchem die Aufführung statt fand. Das geräumige Theater erforderte ein grösseres Personal, als die Kapelle des Findlings-Hospitals; aber das Stimmen-Verhältniss blieb dasselbe.

Dabei muss freilich und als sehr wesentlich in Anschlag gebracht werden, dass Händel über lauter geschulte Sänger verfügte; selbst seine Chorsänger waren mehr oder weniger solistisch gebildet und jeder stand seinen Mann. Wir würden heute mit dreissig Dilettanten-Stimmen gegen dreissig Instrumente nicht viel ausrichten. Von Frauen wirkten nur wirkliche Künstlerinnen bei Händel mit; ausserdem bestand sein Sopran bloss aus Knaben und sein Alt aus Männern. Wir denken ebenso wenig daran, die Damen aus unsern jetzigen Chören zu entfernen, wie es uns einfallen wird, die Frauen-Rollen in Shakespeare's Stücken wieder von Männern spielen zu lassen. In solchen Dingen ist die Wandlung der Zeit von gebietender Macht. Was wir aber beachten und wonach wir in diesem Falle uns richten müssen, das ist das Verhältniss der Kräfte, in welchem bei Händel Spieler und Sänger zu einander stehen. Dieses Gleichgewicht ist durch die jetzt übliche Einzelbesetzung des instrumentalen und Massenbesetzung des gesanglichen Theils empfindlich gestört. Ihr Zahlenverhältniss ist heut zu Tage meistens 1 : 5, würde aber annähernd wieder normal werden, wenn man es auf 1 : 2 brächte, d. h. zwei Sänger auf einen Spieler. Dass dieses Händel'sche Equilibrium wirklich das richtige ist, haben seine beiden Oratorien „Debora" und „Herakles" bewiesen, welche am 21. und 22. Juli 1895 in Mainz nach meiner Bearbeitung zur Aufführung kamen. Denn über diesen Punkt herrschte unter allen anwesenden Musikern nur Eine Meinung, obwohl die meisten von ihnen nicht entfernt eine derartige Wirkung, sondern eher das Gegentheil erwartet hatten.

3.

Doch das eigentliche Interesse, welches die Original-Stimmen zum Messias erregen müssen, ist in etwas Anderem gelegen. Das bekannteste Oratorium Händel's ist zugleich dasjenige, welches von allen seinen derartigen Werken fast die bescheidenste, um nicht zu sagen dürftigste Orchester-Begleitung erhalten hat. Der Grund davon liegt in der Entstehung des Werkes. Händel schrieb dasselbe für Dublin, wo die kleine Kapelle des Vicekönigs das einzige vorhandene Orchester und ihr Leiter, der Geiger Dubourg, der einzige zuverlässige Solist war. Daher die auffallende Bevorzugung einer concertirenden Violine wie überhaupt der Streichinstrumente, und dagegen die Zurückversetzung der Bläser, mit Ausnahme der auch in Dublin gut vertretenen Trompete, auf die Rolle von Füllstimmen. Es war verhängnissvoll, dass

gerade ein so schwach instrumentirtes Werk von diesen Oratorien zuerst nach Deutschland kam, wo die Zusammensetzung des Händel'schen Orchesters ebenso unbekannt war, wie die bei seinen Aufführungen gewährte Freiheit. Ausfüllungen der vermeintlich vorhandenen Lücken sowie Umstellungen wurden vorgenommen und sind in einer solchen Lage erklärlich, wenn auch nicht berechtigt. Was zuerst Hiller versuchte, setzte Mozart mit grösserem Geschick und Erfolge fort. Als sich Mozart's Messias-Bearbeitung zu Anfang dieses Jahrhunderts nach England verbreitete, wurde sie dort anfangs abgelehnt, gewann aber nach und nach an Boden, denn das wirkliche Händel'sche Orchester war auch in England mit jedem Jahre unbekannter und die Behandlungsweise der Wiener Instrumental-Schule bald allein massgebend geworden.

Seit langer Zeit erblickt man nun überall in der Original-Partitur des Messias nichts weiter, als was in den zum Theil nicht einmal mit dem Namen der Instrumente bezeichneten Noten steht: und die Einen, die Fortschrittler, benutzen dies als eine Rechtfertigung ihrer Bearbeitungs-Künste, während die Andern, die Puristen, fordern, man solle bei der Aufzeichnung des Komponisten beharren. Die Zänkerei dauert fort; ein befriedigendes Resultat ist bei derselben auch nicht zu erreichen, weil beide Parteien von unrichtigen Voraussetzungen geleitet sind.

Als nun vor einiger Zeit bekannt wurde, dass das Findlings-Hospital ausser der Partitur auch noch die Stimmen zum Messias besitzt, war die erste Frage: Was enthalten sie? Sind noch Instrumente dort verzeichnet, die nicht in der Partitur stehen? — Und ein ziemlich waghalsiger Verfechter der Bearbeitungs (Additional Accompaniments)-Theorie, der zuerst dieser Stimmen ansichtig wurde, hatte kaum wahrgenommen, dass Oboen dort stehen, von denen Händel in der Partitur nichts gesagt hat, als er triumphirend ausrief: „Seht ihr wohl? Also Händel selber macht Zusätze und sagt damit deutlich, dass die Instrumente, welche in der Partitur stehen, allein noch nicht genügen!" — Mit dieser Meinung hatte er es so eilig, dass er sofort in die Druckerei lief.

Wunderliche Täuschung! Denn was enthalten die Stimmen von Händel's Oboen in Wirklichkeit? Nicht eine einzige Note, die in der Partitur fehlte, sondern (einige Verdoppelungen der Violinen im Ritornell und kleine Ton-Versetzungen abgerechnet) lediglich die Stimmen der Chor-Soprane, welche von den Oboen unisono mitzuspielen waren. Also etwas Selbstverständliches! Dass dieses Mitspielen und Führen des Soprans durch die Oboen aber nicht mehr als selbstverständlich angesehen wird, weder von den Bearbeitern noch von den Puristen, das zeigt deutlicher, als alles Andere, wie weit wir in der Auffassung und Behandlung dieser Werke von dem wirklichen Händel'schen Orchester abgeirrt sind. Händel konnte in Dublin auf selbständige Oboen-Vorträge nicht rechnen, desshalb musste er sich darauf beschränken, diesem Instrument die herkömmliche Führung der Oberstimmen des Chores zuzu-

weisen. Es ist erfreulich und entschieden werthvoll, dass wir jetzt im Einzelnen genau wissen, was seine Oboen mitspielten; aber im Ganzen sagen sie uns durchaus nichts Neues, denn ihre Betheiligung versteht sich so sehr von selbst, dass man hier auch ohne die Anleitung der Händel'schen Stimmen den richtigen Weg nicht verfehlen kann.

Sehr wichtig ist nun, dass Händel diese Oboen unangetastet liess, als er nach London zurückkehrte und dort den Messias mit einem weit vollkommeneren Orchester zur Aufführung brachte. Mehrere Sätze komponirte er dort neu, unter diesen auch den Chor „*Their sound is gone out* — Ihr Schall gehet aus", den er dabei mit zwei selbständigen Oboe-Stimmen ausstattete, was bei keinem andern Chore oder sonstigen Satze des Messias der Fall ist. Zugleich schrieb er nachträglich eine ganze Reihe von Stücken für andere Stimmlagen um und bearbeitete sie bei dieser Gelegenheit zum Theil beträchtlich, aber die Begleitung dieser früheren Stücke liess er unberührt, denn er transponirte Alles einfach wieder für die vorigen Instrumente. Hieraus ist zu ersehen, dass er dieses Oratorium insoweit als ein fertiges betrachtete, an welchem hinsichtlich der Instrumentation keine Aenderung oder Erweiterung nöthig war. Hieran haben wir uns zu halten, aber zugleich müssen wir die eindringliche Mahnung beherzigen, alle diejenigen Mittel, mit denen Händel die Wirkung wie die Harmonie der Aufführung erreichte, ebenfalls anzuwenden und zwar in dem von ihm bestimmten Verhältniss.

Bei den Bässen finden sich in den Stimmen des Hospitals auch noch Fagotte (Bassoons) ausgeschrieben, von denen in der wortkargen Partitur ebenfalls keine Rede ist. Auch diese Fagott-Stimmen hat man für die Bearbeitungs-Theorie zu fructificiren gesucht. Mit demselben Unrecht wie die der Oboen. Denn auch die Fagotte haben keine einzige selbständige Note; ihre Mitwirkung ist ebenfalls selbstverständlich und im Ganzen keiner Missdeutung unterworfen. Aber nichts desto weniger muss uns auch hier die genaue Kunde von der Händel'schen Praxis höchst willkommen sein.

Die übrigen Stimmen des Findlings-Hospitals enthalten nichts, was nicht bereits deutlich in der Partitur steht. Auch finden sich nirgends besondere Vortragszeichen, Ziffern oder sonstige Hilfsmittel, welche die Partitur vervollständigten: Alles, mit geringfügigen Ausnahmen, ist derart, dass es von einem gewöhnlichen Kopisten aus der Partitur zusammen geschrieben werden kann. Wer also nach dieser Richtung hin in den Orchester-Stimmen eine besondere Ausbeute zu finden hofft, der wird vollständig enttäuscht sein. Eine solche Erwartung können übrigens nur diejenigen hegen, welche Händel's Verfahren in diesem Punkte nicht kennen, denn Alles, was sich von seinem Aufführungs-Material erhalten hat, beweist übereinstimmend, dass in dasselbe nichts eingetragen wurde, was nicht in der Partitur stand, ausgenommen die genauere Angabe derjenigen einzelnen Stimmen, die in der Partitur zusammen auf Eine Linie geschrieben sind.

Also das Verfahren Bach's, der seine Stimmen durchweg sehr genau und reich bezeichnete, muss man bei Händel nicht suchen. Dieser übergab den Ausführenden nur eine einfache Kopie der Partitur, ihnen die Ausführung in Freiheit überlassend. Auf die Praxis war sein Personal geschult, und unter seiner staunenswerth sichern Leitung gelang Alles. Anders gestaltete sich die Sache aber, als der Meister nicht mehr selber bei seinem Werke war oder erfahrene Gehülfen ihn nicht vertraten. Nichts geht leichter verloren und wird schneller vergessen oder verlernt, als virtuose Fertigkeit. Die sogenannte Tradition ist ein Gebäude, welches im Laufe der Jahre stückweise wegbröckelt. Händel's Oratorium hatte noch unter dem besonderen Nachtheil zu leiden, dass in England, wo es allein bekannt wurde, kein Institut vorhanden war, welches demselben eine Heimath gewährte. Unter den vielen Wohlthätigkeits-Anstalten, nützlichen wie überflüssigen, welche das Land bedecken, findet sich keine einzige, deren Zweck darauf gerichtet ist, dieses Oratorium im Sinne und Geiste des Urhebers lebendig zu erhalten. Als dann die Aufführungen desselben seit dem Jahre 1784 nach und nach ganz in die Hände von Dilettanten-Vereinen geriethen, und dabei erklärlicher Weise die früheren Wirkungen mehr und mehr versagten, wurde nach äusseren Effecten gestrebt, nach Massenbesetzung der Chöre und erhöhter Färbung durch moderne Instrumente. Die Geschichte wird einmal als Resultat verzeichnen, dass Händel's Werke durch diese, aus Missverständniss entsprungene Praxis uns seit hundert Jahren von Jahrzehnt zu Jahrzehnt ferner gerückt sind.

Die Stimmen des Findlings-Hospitals widersprechen dieser Praxis mit einer Entschiedenheit, die nicht grösser sein kann. Sie weisen uns einfach an die Original-Partitur und lehren, dass der Komponist dieselbe, so wie sie war, wirklich aufführte.

L'influence

de la

musique allemande sur la musique française.

Par

Jules Combarieu.

L'influence allemande sur l'esprit français a été tour à tour décisive, féconde et dangereuse; elle est la cause de l'état de trouble et d'indécision où s'agite notre art contemporain; grâce à elle, la plupart de nos compositeurs pourraient dire comme le *Faust* de Gœthe : «Deux âmes, hélas! habitent dans ma poitrine». Mais, en somme, nous lui devons une révélation des plus hautes parties de l'art musical. Je vais essayer d'expliquer et de justifier cette affirmation, dussé-je me borner à esquisser le contour très-général d'un aussi grave sujet.

Qu'il soit d'abord bien entendu que depuis Rameau, — pour ne pas remonter plus loin — il existe une musique française indépendante, originale, qui s'est peu à peu élevée aux formes supérieures de la composition instrumentale, et qui, prise dans son ensemble, représente, comme dirait M. Brandès, un des «Hauptströmungen» de l'art européen. A un de mes compatriotes qui lui parlait de *Samson et Dalila,* M. Hermann Lévy répondait un jour : «je n'aime pas les français quand ils font autre chose que de la musique spirituelle et légère»; un de nos maîtres, M. Reyer, semble s'être fait le complice de cette condamnation déguisée en écrivant : «Auber restera comme la plus brillante personnification du génie musical français, nul n'ayant possédé à un plus haut degré l'esprit et la grâce» (*Notes de musique,* Paris, 1875, p. 394). Non, il n'est pas exact, ce jugement qui fait payer à notre race l'injuste rançon de ses brillantes qualités. Ne pouvons-nous pas lui opposer des témoignages tels que la symphonie en ut mineur de Saint-Saëns, la symphonie en sol mineur de Lalo, la symphonie en ré de César Franck, le quatuor et le trio du regretté de Castillon, la *Cloche* de Vincent d'Indy? . . . . . Il ne faut pas juger notre art musical comme on a trop souvent jugé notre littérature, en oubliant les œuvres fortes et sérieuses pour ne considérer que des madrigaux et des chansonnettes. L'agrément n'exclut pas la science, et le don de plaire n'est pas nécessairement le signe d'un esprit frivole. M. C. M. Widor, par

exemple, a composé la *Korrigane,* et, peut-être, bien des amateurs ne connaissent-ils de lui que ce charmant ballet; mais il a écrit aussi des symphonies pour orgue qui lui assurent l'admiration des connaisseurs. En matière de théâtre, nous aurions vraiment la partie belle. N'oublions pas que c'est en France, au XVIIIe siècle, qu'a été constituée la tragédie lyrique, à un moment où, en Allemagne, Bach tournait le dos à l'opéra et où Hændel imitait les Italiens; n'oublions pas que c'est en France que Gluck, comme plus tard Meyerbeer, est venu prendre conscience de son génie et continuer l'œuvre du grand Rameau[1]; n'oublions pas que les vieux maîtres français ont légué à nos voisins des récitatifs d'une remarquable justesse, des idées mélodiques dont Wagner lui-même a fait son profit (voir, pour s'en convaincre, le curieux *Répertoire du chant français* publié par M. Gevaërt) et enfin quelques traits importants de l'esthétique actuelle. N'est-ce pas le normand Choron, qui, au début de ce siècle, condamnait comme contraire au but de l'art, la virtuosité tyrannique des chanteurs? n'est-ce pas lui qui, pour la manière de traiter les voix, conseillait le retour à la «déclamation notée», et demandait (après Monteverdi et Grétry, il est vrai) qu'au théâtre l'orchestre fût invisible? Si nous suivions tout le mouvement dramatique au XIXe siècle, que de noms glorieux nous aurions à citer, depuis Bizet et Lalo jusqu'à Massenet! D'ailleurs, l'Allemagne a souvent montré plus d'empressement que nous-mêmes à reconnaître quelques-unes de nos gloires : c'est elle qui nous a imposé (en 1862) la reprise du *Faust* de Gounod, et plus tard celle de *Carmen,* tombée à plat, chez nous, en 1875; c'est elle qui, la première, a joué les *Troyens;* et c'est à Carlsruhe que *Gwendoline* a été accueillie en quittant Bruxelles.

Cette réserve une fois faite, voici comment on peut déterminer l'influence du génie allemand sur le génie français.

Si on le considère en lui-même, dans ses instincts premiers, avant les renouvellements divers de son éducation et de façon à mettre à nu son vrai fonds, le génie français semble n'avoir compris la musique qu'associée à des paroles, unie au langage verbal, à la fois pour en fortifier le sens et y trouver un point d'appui.[2] Il a du reste apporté dans l'alliance de ces deux formes d'expression un sentiment délicat de la convenance et de la justesse, quelque-chose de loyal et de sain, de parti du cœur. Cette tendance, il ne l'a pas seulement montrée au théâtre ou dans la mélodie détachée; ainsi, avec sévérité sans doute, mais non sans raison, il faut bien en convenir, on a pu reprocher à Berlioz d'emprunter la chaleur de son inspiration à la flamme d'un Virgile, d'un Shakespeare, d'un Byron, d'un Gœthe, et de faire *de la musique littéraire.*

---

(1) V. l'appréciation si juste de Rameau donnée par Otto Jahn (*Mozart,* t. 1, p. 494 et suiv.).

(2) Je ne parle pas de la musique de danse; d'ailleurs elle ne contredirait nullement la théorie que j'esquisse.

Pourvu qu'on n'en force pas trop la signification et qu'on n'y voie pas, comme certains puristes, une formule d'impuissance, ce dernier mot marque assez bien le fort et le faible du génie francais en matière musicale. Le rôle de l'art allemand a consisté à nous apprendre que pour avoir un sens, pour satisfaire l'intelligence en même temps que la sensibilité et l'imagination, la musique n'a pas besoin de paroles ; qu'elle est un langage *sui generis,* capable de porter des idées spéciales, ayant même plus à perdre qu'à gagner lorsqu'il s'allie au livret d'un versificateur. Les Allemands ont coupé cette chaîne de servitude qui maintenait la pensée de nos musiciens sous la tutelle de la pensée d'un poète ; ils nous ont élevés à la conception de la musique pure; ils nous ont appris à *penser en musique.* Telle a été l'influence éducatrice des grands compositeurs : J. S. Bach, Haydn, Beethoven, Mendelssohn, Schumann . . . . S'il veut bien y réfléchir, le lecteur comprendra que nous touchons ici au fait capital de l'esthétique. L'œuvre musicale, prise dans son sens le plus élevé, n'est pas un système d'arabesques sonores, comme l'a cru M. Hanslick ; elle est encore moins une exagération des cris de l'émotion et de leurs nuances, comme l'a soutenu M. Spencer ; elle n'est pas non plus une application des lois objectives du son, ou, simplement, une mathématique intérieure et inconsciente, comme l'ont dit certains savants : elle est un monde à part, conditionné sans doute par des lois qui ne lui sont pas particulières, mais rempli d'une certaine substance intellectuelle qui lui est propre, un monde que la raison a organisé pour mieux jouir de son indépendance et où elle agit, où elle s'affirme par des jugements spéciaux. On a dit que la musique était surtout une incitation à la rêverie ; mais toutes les œuvres d'art, les objets réels eux-mêmes font rêver ! Je crois que le privilège du musicien, c'est de *penser avec des sons,* comme le littérateur pense avec des mots, en exprimant des jugements que le langage verbal ne peut traduire, mais dont le sens est d'une clarté parfaite pour quiconque a le sens de la vraie musique; je crois que ce mode nouveau de la pensée, inconnu des lyriques de l'antiquité, ce sont les Allemands qui l'ont créé ; qu'en le créant, les Allemands ont enrichi organiquement l'esprit humain; et qu'en le faisant connaître au génie français, ils ont promu ce dernier à la conception la plus haute de la musique. Ils l'ont bien plus profondément modifié par leurs fugues et leurs symphonies, que par leur philosophie lorsque les systèmes de Schelling et de Hégel ont été introduits en France par V. Cousin ; si on me demandait une comparaison pour caractériser l'importance de cette révolution, je songerais à la grande découverte scientifique de Leibniz et à l'ère nouvelle qu'a ouverte le calcul infinitésimal dont les mathématiciens disent que, sans lui, les mathématiques seraient réduites à une grande pauvreté. Je crois enfin que comprendre ainsi la mission de l'Allemagne, ce n'est nulle ment amoindrir la valeur des œuvres que les Français ont pu produire jusqu'à aujourd'hui; car, former l'intelligence de quelqu'un, lui apprendre à penser, ce n'est pas lui donner une chose toute faite qu'il pourra s'approprier

par des emprunts plus ou moins déguisés; c'est créer en lui une faculté active, c'est lui fournir un instrument qu'il pourra mettre au service de sa propre individualité.(1)

En regard de cette action décisive des grands maîtres allemands, que représentait l'art italien moderne, celui qui se déploie dans *Sémiramis* et dans la *Somnambule?* Pour le caractériser, je ne puis mieux faire que reproduire ces paroles où Sénèque exprimait un sentiment commun à tous les Romains : *cantandi saltandique obscœna studia;*(2) un gout sensuel (j'emploie un euphémisme) du chant et de la danse. Cet art voluptueux, — quelquefois éloquent, il faut le reconnaître — a failli perdre notre sens musical, comme au XVIe siècle, avec la mignardise des Pétrarquisants, il a failli perdre notre sens littéraire. L'art allemand l'a définitivement vaincu à Paris, après un long duel. Ne pouvant montrer chez tous nos compositeurs l'émotion profonde dont cette crise a été accompagnée, je me bornerai à citer l'exemple de Gounod. Lorsqu'il alla à Rome en 1840, Gounod sortait des mains d'Halévy; il était successivement passé par les deux écoles de contre-point qui, au commencement de ce siècle, étaient les deux reines rivales du Conservatoire de Paris : l'une allemande, celle de Reicha (qui procédait de Marpurg, de Fux, de J. S. Bach), et l'autre italienne, celle de Chérubini; mais il n'avait jamais entendu une sonate de Beethoven. Ce fut la sœur de Mendelssohn, Fanny Hensel qui lui ouvrit ce qu'il a appelé lui-même «un monde ignoré» (3). Voici ce qu'écrit Fanny, à la date du 23 avril 1841 : «Gounod est passionné et romantique à l'excès. Notre musique allemande produit sur lui l'effet d'une bombe qui éclaterait dans une maison.» Et à la date du 8 mai 1840 : «Quant à Gounod, la musique allemande le trouble et le rend à moitié fou. En général, il me paraît peu mûr encore»; et le 13 mai 1840 : «Je joue tout *Fidelio* et bien d'autres choses encore. J'exécute la sonate en ut dièze mineur de Beethoven; Gounod était fou d'enthousiasme, et il finit par crier : *Beethoven est un polisson!* . . . . sur quoi ses amis, jugeant qu'il était temps de le mettre au lit, l'emmenèrent, délirant».

En même temps qu'il a appris aux Français à penser en musique, l'art allemand leur a appris la logique de la pensée musicale, c'est à dire la science du développement et de la construction des idées; il leur a appris aussi cette correction de style que Berlioz, tout inspiré qu'il fût, connaissait si peu.(4)

(1) Le lecteur me permettra de le renvoyer à mon livre *Les rapports de la musique et de la poésie considérées au point de vue de l'expression* (Paris, Alcan), où je crois avoir signalé et étudié pour la première fois (pages 118—172) ce phénomène de la pensée musicale, un des plus curieux de l'esprit moderne.

(2) *Controv.* I, præf. 8.

(3) V. les *Mémoires* de Gounod, publiés dans la *Revue de Paris* (1er juillet 1895, p. 124).

(4) Gounod, qui avait toujours des mots extraordinaires, appelait Berlioz *«l'apôtre des fausses basses»*.

Bref, il nous a initiés à la technique de la symphonie et de la musique de chambre. Quel symphoniste français pourrait-on citer avant que le courageux Habeneck nous eût fait connaître Beethoven? Gossec? Les concerts chorégraphiques donnés à l'Opéra sous la direction de deux compositeurs distingués, M. M. Vidal et Marty, nous promettent une audition de ce contemporain de Haydn. Nous verrons ce qu'il en faut penser: quoiqu'il en soit, tout ce qu'on pourrait mentionner, depuis Gossec, dans ce beau domaine de la musique instrumentale, se rattache à Beethoven; tout est dominé par lui; tout ne subsiste que par lui; tout, — y compris les œuvres dramatiques. Voici en effet ce qui est arrivé. Une fois en possession des procédés du genre symphonique, les Français ont appliqué ces procédés au style de l'opéra. Pour se faire la main, Auber (dont le contrepoint est excellent) avait copié les 83 quatuors de Haydn; combien sont-ils ceux qui ont fait des exercices analogues! Déjà, en 1832, Hérold introduisait dans le *Pré aux clers,* une fugue, peu méchante d'ailleurs et bien plus voisine des expositions à imitations des Italiens du XVIII[e] siécle, que de la grande et solennelle architecture de Bach. Dans la suite, tous les morceaux d'ensemble de nos bons opéras ont été écrits d'après le modèle symphonique. Voyez le quintette du 2[e] acte de *Carmen* («nous avons en tête une affaire» etc. . . . .), d'une trame si riche et d'une conduite si sûre, ces phrases dont l'antécédent et le conséquent sont distribués entre les personnages, cette ingénieuse combinaison de dessins, ces idées accessoires et ces retours de l'idée principale, cette construction nettement rythmique de tout l'ensemble où l'on distingue sans peine les périodes, les strophes et les antistrophes : ces 26 pages de musique ne sont-elles pas traitées comme l'«Allegro vivo» d'une symphonie ou d'un quintette pour instruments? Ne pourraient-elles pas s'affranchir des paroles sans perdre leur interêt? La *Ballade* de *Silvia* (Léo Delibes) est composée comme l'andante avec variations du Septuor de Beethoven. Que ces exemples me dispensent de faire une longue nomenclature! «Je dois aux grands maîtres de l'École allemande, a écrit M. Reyer, le peu que je sais, le peu que je suis».(1) Cet aveu, qui ne tiendrait à honneur de le faire? *La sonate* d'abord; *puis la sonate au théâtre,* telle est la formule qui résume l'évolution musicale jusqu'à ces dernières années. M. Arthur Coquard, qui est pourtant un adversaire des Allemands, a écrit dans un livre couronné par l'Institut : «nous vivons encore de la substance créée par le grand Bach».(2)

L'esprit français en était arrivé à ce point de maturité, lorsqu'une nouvelle «bombe», pour reprendre l'expression de Fanny Hensel est venue éclater dans nos jardins d'Armide.

---

(1) *loc. cit.* p, 21, à la note.

(2) *La musique en France depuis Rameau,* p. 28.

Au moment où nos compositeurs appliquaient au drame les procédés symphoniques, R. Wagner a-t-il ouvert brusquement une autre voie ? non, car le principe auquel il tenait le plus, c'est précisément l'introduction de la symphonie dans le drame; seulement c'est sur l'orchestre, enrichi aux dépens des voix, qu'il a voulu reporter tout le bénéfice du travail fait avant lui; en outre, la symphonie qu'il s'est appropriée, ce n'est pas celle de Haydn et de Mozart, si nette, si bien étagée, c'est la symphonie dernière-manière de Beethoven, celle où les vieux cadres classiques sont déjà bouleversés et où la masse instrumentale est comme soulevée par des souffles de tempête. Entre lui et ses prédécesseurs, il n'y a pas eu de fossé, mais une évolution et comme un épanouissement continu. De même que Mozart est sorti du mouvement italien du XVII[e] siècle, Beethoven est sorti de Mozart pour s'élever, à la fin de sa carrière, jusqu'à une forme d'où est sortie la *Tétralogie.* Le *Leit-motiv* est un procédé qui vient en ligne directe de Beethoven (v. l'Adagio du XII[e] quatuor, le XIV[e] quatuor tout entier, les sonates 106 et 111, la IX[e] symphonie), et qui est resté ce qu'il était d'abord : un thême qui se *transforme* selon les exigences de la marche symphonique ou des péripéties du drame, et non (comme l'a cru bien à tort M. de Hartmann), une étiquette qui est posée sur un objet et qui se répète toutes les fois que l'objet reparait. C'est ce que n'ont pas toujours compris certains musiciens français qui ont cru «faire du Wagner» en employant la répétition fastidieuse d'une idée — type. Enfin, sans tomber dans le pur réalisme, sans cesser jamais d'être un penseur, Wagner a ramené l'art musical à sa fonction primitive, qui est de traduire le sentiment et la sensation avec vérité. Cette logique sublime de l'art des sons, il l'a pliée, après l'avoir diversifiée à l'infini, à l'expression de la nature objective, de façon à nous donner, par la synthèse de ces deux tendances différentes, une révélation grandiose de toutes les puissances de la musique.

Si l'on examine la situation française actuelle d'assez haut pour saisir le caractère de l'ensemble et perdre de vue certaines nuances de détail, on peut affirmer que des œuvres comme les *Maîtres chanteurs* et *Tristan et Isolde* ont fait franchir à l'esprit français le second stade de son éducation musicale, et que si la religion Wagnérienne ne trouve pas une foi pratiquante chez tous nous compositeurs, elle ne rencontre cependant aucun scepticisme même chez ceux qui s'alarment de ses empiètements. Le bon sens et la force des choses le veulent ainsi. Aimer Wagner, c'est aimer l'alliance de la pensée et de la couleur, l'expression juste et complète du drame, en estimant que le credo du musicien qui travaille sur un livret peut se résumer ainsi : traiter le sujet, tout le sujet, rien que le sujet; aimer Wagner, ce n'est point proscrire systèmatiquement les rythmes et les anciennes formes du drame lyrique, mais ne les admettre que là où la vraisemblance les appelle, au lieu d'en faire le moule banal où tout est jeté; aimer Wagner, c'est trouver le régal de l'imagination et de l'oreille dans cette manière large, puissante, circonspecte pourtant et nullement outrée,

de traiter les instruments et de leur faire traduire, sans jamais tomber dans le désordre, tout le complexus de la vie psychique; aimer Wagner enfin, c'est avoir le respect de la langue musicale, c'est proscrire les incorrections prétentieuses et inutiles, c'est rester fidèle, dans la recherche des plus nouveaux effets, aux habitudes grammaticales du style le plus classique et le plus pur. Il parait bien difficile aujourd'hui d'écrire de la musique dans un genre quelconque sans céder plus ou moins à cette force nouvelle d'attraction. De tous les hommages rendus chez nous à Wagner, le plus significatif est le grand nombre des conversions qu'il a opérées. Une des plus remarquables (bien qu'elle ait donné lieu à certaines réserves) est celle de M. Massenet. L'auteur de *Manon,* qui connaît son métier de musicien comme Louis XIV connaissait son métier de roi de France et de Navarre, a évidemment changé sa manière depuis *Esclarmonde* et *Werther.* Emmanuel Chabrier qui, quinze ans avant sa mort ne connaissait d'autre dieu que Meyerbeer, en était arrivé à écrire cette curieuse ouverture de *Gwendoline* certainement plus osée, plus dissonante et plus emmêlée que celle des *Maîtres chanteurs.* Un de nos jeunes maîtres qui ont le plus d'avenir, M. Xavier Leroux (un Italien qui a fait ses études en France), après avoir conquis son prix de Rome avec une composition quasi rossinienne s'est mis à écrire des drames — *William Ratclif* d'après H. Heine, *Venus et Adonis* d'après Shakespeare — que Wagner lui-même eût salués avec enthousiasme, en y regrettant peut-être une exagération de son propre systême : abus de l'instrumentation, un peu d'empâtement, trop de fougue et de tonnerre. Pour éviter encore ici une longue nomenclature, qu'il me suffise de citer ce mot d'un critique pleinement approuvé par . . . . . Gounod, au dire de son biographe Pagnerre : «cette musique, (de R. W.) m'horripile et m'exaspère, mais elle me dégoute de toutes les autres».

Donc, accord unanime sur le caractère inévitable et supérieur de cette influence nouvelle exercée sur l'esprit français; mais voici où commencent les difficultés, et avec elles, les confusions, les hésitations, les dissentiments.

Le principe d'exactitude et de vérité, quand on veut l'introduire dans le drame lyrique fait naître de nombreux conflits. D'abord, jusqu'à quelle limite faut-il le suivre? Dans sa *Dramaturgie* (nº LIX, 24. nov. 1767) Lessing demandait au poète tragique de parler «le langage de la nature»; mais, lui a-t-on répondu, qu'est-ce que le *naturel?* où commence-t-il? où finit-il? S'il est vrai que la recherche du naturel parfait conduise à la trivialité et à l'incohérence, dans quelle mesure faut-il être naturel? La traduction du sentiment par le langage artistique peut-elle être autre chose que conventionnelle? La question est absolument la même pour le style du drame lyrique. Seconde difficulté : dans quelle mesure faut-il concilier la vérité du style avec l'agrément de l'oreille? Le théâtre mérite-t-il qu'on le prenne assez au sérieux pour que, sous prétexte d'exactitude, on fasse bon marché de tout ce qui est grâce, plaisir facile, charme de surface? y a-t-il un compromis possible entre les exigences

d'ordre rationnel et d'ordre sensible que tout spectateur sincère apporte au théâtre ? Troisième difficulté : comment concilier le réalisme de détail, qui pousse le style au morcellement et à l'éparpillement, avec la pensée musicale qui, par essence, est une synthèse et non une analyse ?

Ces antinomies sont inquiétantes et peuvent recevoir des solutions radicales ou des solutions moyennes. Ce qui le prouve bien, c'est que notre conception de l'art germanique n'a pas toujours été la même. En 1859, le *Faust* de Gounod a été salué comme une œuvre «allemande»; Blaze de Bury, à peu près seul, vit en lui une œuvre italienne : et en effet, il y avait dans les premières pages de la partition une écriture savante, des harmonies rendant un son nouveau, une combinaison de dessins mélodiques à laquelle on était peu habitué; mais combien sont-ils ceux qui aujourd'hui traiteraient volontiers de Bébé-polka le salut de Faust «à son dernier matin», et qui voient une diablerie florianesque dans les ricanements du Méphistophélès parisien ? En 1862 aussi, la *Reine de Saba* valut à Gounod la qualification de Wagnérien ! . . . En art, comme en politique, la libéralisme a ses degrés. Parmi nos compositeurs, les uns n'ont pris du Wagnérisme qu'à petite dose, pour fortifier leur tempérament, mais à contre-cœur, et avec un secret désir d'éliminer le plus tôt possible cette liqueur exotique et forte; ils ne font avec lui qu'une alliance de raison, et même de nécessité. Les autres, dont le gros public aimerait à dire qu'ils ont plus d'estomac, ont donné une adhésion plus énergique au grand mouvement d'outre-Rhin et ont entrepris avec réflexion de refaire par lui l'esprit français. Il y en a enfin qui ont puisé à cette source étrangère une sorte de délire comme s'ils avaient bu à pleine coupe un aphrodysiaque puissant versé par une bacchante; Wagner ne leur suffit pas; ils veulent aller plus loin. Tous sont d'ailleurs très-personnels, dignes au même titre de la plus grande attention, et le groupement que je vais essayer, l'ordre même où je citerai les noms n'implique aucune distinction de mérite.(1)

---

(1) Ces sortes de classifications appellent certaines réserves. N'oublions pas que C. Franck (belge d'origine mais naturalisé français depuis 1840) a produit chez nous une pleiade de brillants élèves qui avec lui ont étudié sérieusement (un peu plus qu'on ne le fait d'habitude au Conservatoire) Bach, Beethoven et Wagner. Ces élèves directs sont Vincent d'Indy, Henri Duparc, A. de Castillon, E. Chausson, C. Bordes, C. Benoit, P. de Bréville, A. Holmès, Samuel Rousseau, Arthur Coquard (ces trois derniers restés *conservateurs*). L'influence Wagnérienne a été immense chez tous ces musiciens (y compris Franck lui-même, bien qu'il ait été le premier à employer le procédé du Leit-motiv, dès 1840, dans ses trios); mais elle les a peut-être moins égarés que certains élèves de nos conservatoires, à cause de l'instruction solidement esthétique et classique donnée par le génial auteur de *Hulda*. — Le rôle de Berlioz aussi ne doit pas être méconnu. M. G. Charpentier, par exemple, a beaucoup étudié Wagner; il est élève de Massenet; mais comment ne pas retrouver le souvenir de *Harold* dans les *Impressions d'Italie*, et celui de *Lélio* dans la *vie du poète?* Pour simplifier, M. Charpentier nous dirait peut-être qu'il s'est fait tout seul, comme Debussy et d'autres; en quoi il n'aurait qu'à moitié raison.

Les premiers représentent ce qu'en empruntant une heureuse expression au philologue américain Withney, on pourrait appeler «les forces *conservatrices* du langage musical». Wagnériens, ils le sont certes, de gré ou de force, mais «dans le bon sens du mot». Ce sont M. M. Massenet, Saint-Saëns, Reyer, Paladilhe, Widor, Dubois, Ch. Lefebvre, Bourgault-Ducoudray, Salvayre, Maréchal, V. Joncières, Vidal, Marty, Samuel Rousseau, A. Coquard, de Boisdeffre, Pierné, Messager, A. Holmès, Erlanger, Bachelet, Missa, P. Lacombe, de la Nux .... J'en passe probablement, mais non des meilleurs je l'espère.

Le groupe des avancés, des progressistes qui constituent les «forces révolutionnaires» a pour chef un homme de grand savoir et d'inspiration très-haute : M. Vincent d'Indy en qui on doit saluer le représentant le plus brillant du Wagnérisme en France et une des espérances les plus sûres de notre école dramatique transformée. Autour de lui peuvent être placés, dans le désordre alphabétique, les noms de M. M. C. Benoit, Ch. Bordes, P. de Bréville, A. Bruneau, G. Charpentier, E. Chausson, P. Dukas, H. Duparc, G. Fauré, Alix-Fournier, G. Hue, Xavier Leroux ....

A part, on pourrait mentionner ceux qui, renchérissant sur l'audace des maîtres allemands ou français, s'appliquent à accentuer les libertés du style moderne, à pousser au noir ce qui n'est encore que compliqué, et à mettre en miettès les vieux cadres qui ne sont encore qu'en morceaux : Debussy, A. Savard et Albéric Magnard, auprès duquel Bach et Wagner semblent être de grands simplistes ....

Au sujet de la grande habileté de main que possèdent la plupart de ces compositeurs, surtout les derniers, dans l'art de remuer l'orchestre, je terminerai par une simple réflexion. L'un d'eux, M. Leroux, disait il y a quelques jours devant l'auteur de cette étude : «quand j'étudie l'orchestration de Wagner, il me semble qu'avec de la volonté on pourrait arriver à en faire autant: mais ce qui est inimitable, décourageant, c'est une mélodie de Schumann». Aveu intéressant à recueillir! Il y a plus de deux mille ans, Platon avait fait, dans son *Gorgias,* une remarque analogue, lorsque, pour distinguer la vraie rhétorique de la fausse, il opposait la médecine à la cuisine. Oui, il y a dans la musique nouvelle une «cuisine», une façon de combiner les ingrédients et de pimenter les sauces, un certain nombre de recettes qui s'apprenent et que Wagner nous a apprises; mais la «décourageante», l'immortelle mélodie de Schumann, la tenons-nous aussi bien? N'est elle pas plutôt compromise par l'excès de tout ce savoir technique? Wagner était à la fois un incomparable cuisinier et un grand médecin!

Conclusion : après nous avoir appris à penser en musique et nous avoir naturellement amenés à appliquer au drame les formes de la symphonie, les Allemands nous ont imposé une conception de l'opéra qui contredit leur premier enseignement et qu'il est très-difficile de mettre en pratique sans amoindrir et rabaisser l'art musical. En France, Wagner ne lutte pas seulement contre

Boïeldieu ou Gounod, mais contre Beethoven lui-même (celui d'avant la dernière période). De là une anarchie provisoire et passagère, probablement très-favorable à l'éclusion du chef-d'œuvre attendu. Pour notre esprit musical, le problême est de se ressaisir, de reprendre la tradition vraiment nationale sans rien sacrifier de l'expérience acquise, en un mot *d'assimiler* l'influence allemande, après avoir *éliminé* l'influence italienne.

Die

Zukunft des evangelischen Chorgesanges.

Von

R. v. Liliencron.

Auch innerhalb des Kreises derer, die sich seit Jahrzehnten um die Wiederbelebung und Förderung des Chorgesanges im evangel. Gottesdienste eifrig bemühen, wird man sich dem Eindruck nicht verschliessen können, dass die Erfolge dem guten Willen nicht nach Wunsch entsprechen, dass sie weder rasch noch in ihrer Dauer so gesichert sind, wie man wünschen möchte. Der Gründe davon sind ja manche, der wichtigste aber ist nach meiner festen Ueberzeugung der, dass uns in unserer Kirche gewisse Vorbedingungen fehlen, ohne deren Erfüllung die Chormusik im evangel. Gottesdienste überhaupt niemals wieder zu gefesteter Stellung gelangen kann und wird. Ich habe diese Ueberzeugung schon längst und mehrfach ausgesprochen. Ich will sie hier einmal im Einzelnen formuliren und in aller Kürze erläutern.

Die erste dieser Vorbedingungen, oder besser gesagt die erste Gruppe dieser Vorbedingungen ist:

dass die Liturgie wieder mit allen denjenigen Texten ausgestattet werde, welche der Chor singen soll, damit das alte Gesetz wieder in Kraft trete, dass der Chor nur singt, was zur Liturgie des Tages gehört; das heisst genauer:

a) dass in die Liturgie des Hauptgottesdienstes als De-tempore-Texte ausser dem Introitus ein Hallelujavers nach der Epistel und ein Text nach dem Evangelium (oder nach der Predigt) eingefügt werde;

b) dass ferner die Ausstattung mit den De-tempore-Texten altkirchlicher Einrichtung gemäss wieder auf alle Sonntage ausgedehnt werde;

c) dass endlich alle diese Texte mit Einschluss der Antiphonen, Responsorien u. s. w. für die Nebengottesdienste nicht in freigewählten Bibeltexten bestehen, sondern dass sie ohne Ausnahme dem altkirchlichen Bestand entnommen werden, so wie er aus den römischen Ritualbüchern in die altlutherischen Cantionale überging, damit man mit ihnen zugleich sowohl ihre gregorianischen Melodien als die über sie gesetzten figuralen Compositionen der alten Meister dem kirchlichen Gebrauche wieder zuführt.

Die andere Vorbedingung aber ist die:

dass die so gestalteten Liturgien für das ganze Kirchenjahr nebst dem Psalter der Gemeinde in einem mit dem Gesangbuche zu verbindenden Drucke in die Hand gegeben werden, damit ihr jeder Chorgesang an seinem ritualmässigen Platz unter dem Gesange vor Augen stehe.

Wenn es also zunächst auf eine derartige Umgestaltung der Liturgie ankommt, dass sie sämmtliche vom Chor zu singenden Texte wieder, wie in alter Zeit enthält, so darf es hier als ausgemacht gelten, dass es sich dabei nicht um eine völlige Neugestaltung der Liturgie*) handelt, sondern um einen Wiederanschluss an das Vorbild des 16. Jahrhunderts. Das heute Bestehende soll aber für diesen Zweck nicht etwa bei Seite geschoben, sondern nur seinem eigenen Geiste gemäss auf organische Weise wieder vervollständigt werden. Es fragt sich nur zunächst, wo man denn in der evangel. Kirche des 16. Jahrhunderts hierfür das maassgebende Vorbild finden soll unter den so vielfach verschiedenen Formen evangelischen Gottesdienstes, die uns das Bild jener Zeiten zeigt. Man sieht sich in der That hier einer auf den ersten Blick verwirrenden Mannigfaltigkeit des kirchlichen Gebrauchs gegenüber; es lässt sich aber doch der Faden finden, der uns aus diesem Labyrinth zur Erkenntniss eines so zu sagen normalen lutherischen Gottesdienstes zurückleitet.

Wir gewahren nämlich innerhalb der Verschiedenheiten doch wieder grössere Gruppen, die, wenn sie gleich in Einzelnem auch ihrestheils wieder verschiedene Gewohnheiten zeigen, doch unter sich im Wesentlichen zusammenstimmen und damit den anderen Gruppen entgegenstehen. Darunter finden wir zwei Haupttypen: den von Wittenberg ausgehenden, der als der eigentlich lutherische zu bezeichnen ist und in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. in den sächsischen Landen und ganz Norddeutschland herrscht, reich mit liturgischen Elementen, mit lateinischem oder deutschem Chorgesang ausgestattet. Ihm am schroffsten gegenüber steht, aus der Schweiz und dem Elsass vordringend, der reformirte Typus, welcher unter Verbannung fast aller liturgischen Bestandtheile den Gottesdienst auf Predigt und Psalmen-, d. h. Psalmenliedergesang der Gemeinde einschränkt. Da erweisen sich nun alle die anderen zwischen diesen beiden Extremen liegenden Gruppen als

*) Manche unserer neueren Liturgen sind der Meinung, bei einer Reform der Liturgie habe man sich nicht an das einmal verlorene Alte zu halten, sondern nachzuholen, was Luther versäumt habe, aus dem durch Luther reformirten Begriff des Gottesdienstes heraus eine ganz neue Liturgie zu bilden. Ich zweifle, ob der liturgische Geist der Gegenwart kräftig und schöpferisch genug für eine so hohe Aufgabe wäre; ganz unzweifelhaft scheint mir aber, dass solcher Versuch schon darum hoffnungslos wäre, weil man niemals, weder theoretisch noch praktisch, zu einer Einigung darüber gelangen würde. Die Liturgie, wie sie Luther und das 16. Jahrh. umbildend aus der alten Kirche herübernahm, ist auch keineswegs so anfechtbar, wie man sie dem vorgeschlagenen Plan einer Neubildung gegenüber erscheinen lassen möchte.

Mischungen aus beiden, in denen die Neigung zur Einschränkung und Abschwächung des liturgischen Ausbaues der Gottesdienste um so stärker waltet, je mehr sie vom reformirten Typus beeinflusst werden, während umgekehrt, je näher sie räumlich oder auch durch ihre Fürstenhäuser dem lutherischen Typus stehen, um so mehr des alten liturgischen Reichthums mit seinem Chorgesang erhalten bleibt. In Betreff der Musik ist dies Verhältniss zwar nicht nachgewiesen noch auch nur untersucht, wohl aber in Betreff der Liturgien der verschiedenen evangel. Kirchen. Dem Schicksal der Liturgie läuft aber das des Chorgesanges stets mit Nothwendigkeit parallel.

Unter so bewandten Umständen kann es ja keinem Zweifel unterliegen, dass nur der liturgisch am reichsten ausgestattete norddeutsche Typus es sein darf, an dem wir die Principien zu erlernen, von dem wir die uns fehlenden liturgischen Elemente zu entlehnen haben, zumal wir gerade nur diesen als unter Luther's persönlichem Einfluss erwachsen betrachten können, wenn er auch seine festere Durchbildung erst nach Luther's Tode erhalten hat. Und gerade nur dieser Typus ist uns in vorzüglicher Ueberlieferung zugekommen, ein Umstand, der offenbar beweist, dass nur in seinem Gebiete das liturgische Gefühl stark und lebenskräftig genug war, um eine Kodificirung des kirchlichen Gebrauches zu verlangen und sie auf dem Wege nicht officiell kirchenbehördlicher, sondern privater Arbeit wirklich zu liefern. In fünf mehr oder minder vollständigen Cantionalen liegt uns das Ergebniss vor: Joh. Spangenberg's Cantiones ecclesiasticae, Magdeburg 1545; das zwar zu Nürnberg gedruckte — aber den Gebrauch der Lüneburger Kirche fixirende — Cantionale des Lucas Lossius von 1553, durch ein einleitendes Schreiben Melanchthon's gewissermaassen als lutherisch autorisirt; zu Wittenberg selbst wurde 1573 Keuchenthal's Cantionale und 1589 das Missale, Vesperale und Matutinale des Ludecus gedruckt; dazu kommt dann noch Eler's Hamburgisches Cantionale von 1588. Diese Werke, unter denen das älteste von Spangenberg das unvollständigste ist, stellen uns zusammen genommen die ganze Liturgie des Wittenberger Typus und ihre gesammte chorgesangliche Ausstattung vor Augen. Spangenberg, Lossius, Ludecus und Eler scheinen dabei jeder nur den gottesdienstlichen Bestand ihrer eigenen Kirche zu fixiren; Keuchenthal dagegen bezeichnet in der Vorrede seinen Plan ausdrücklich als dahin gehend, dem Bedürfniss nach einem allgemeinen evangel. Cantionale abzuhelfen, weshalb er nicht nur den Gebrauch einer, sondern auch den anderer Diöcesen berücksichtigt habe. Was diese Bemerkung ausspricht, dass nämlich der Gebrauch auch innerhalb der demselben wittenberg. Grundtypus angehörigen Diöcesen in Einzelheiten ein verschiedener sei, das wird durch eine Vergleichung der genannten Cantionale bestätigt. Auch konnte das, da eine feste Norm amtlich nicht vorgeschrieben war, gar nicht anders sein. Man ist in der That weniger durch diese Verschiedenheiten als durch die grosse Uebereinstimmung in allem Wesentlichen überrascht, die sich nur dadurch

begreift, dass alle einzelnen Stücke der Liturgie nach Text und Melodie aus derselben Quelle geschöpft wurden, aus welcher eben auch der in diesen Werken fixirte Gebrauch geflossen war, nämlich aus den römischen Ritualbüchern, aus denen das, was in den Gottesdienstordnungen nur im Allgemeinen vorgeschrieben war, für den praktischen Kirchendienst ergänzt werden musste. Die Kirchenordnungen schreiben das mehrfach vor mit dem Ausdruck: der betr. Text sei „aus den alten Sangbüchern“ zu entnehmen. Um der angedeuteten Verschiedenheiten willen müssen wir eben sagen, dass kein einzelnes dieser Cantionale, sondern erst ihre Gesammtheit uns eine vollständige Vorstellung des altlutherischen Gottesdienstes geben kann. Jedes von ihnen bleibt im Einzelnen hie und da hinter voller Ausprägung des Typus zurück, in andern Stücken überspannt es ihn aber auch wohl wieder. Aus ihrer Gesammtheit lässt sich, wie es im 16. Jahrh. schon Keuchenthal mit unvollständigeren Mitteln beabsichtigte, ein allgemeines altlutherisches Cantionale nach Texten und Melodien zusammenstellen. Diese Arbeit hätte längst gemacht werden sollen.

Wenn aber, so möchte nun vielleicht jemand fragen, diese Cantionale uns mit den liturg. Texten nur ihre gregorianischen Melodien überliefern, geben sie uns denn auch Auskunft darüber, ob und wie daneben der Kunstgesang in der evangel. Kirche des 16. Jahrh. verwendet worden sei? enthalten sie darüber bestimmte Vorschriften? Das ist nicht der Fall, aus dem einfachen Grunde nicht, weil solche Vorschriften für die Zeit, der die Abfassung der Bücher angehört, durchaus überflüssig gewesen wären. Mit allem Anderen ging eben auch in dieser Sache der altkirchliche Gebrauch auf die lutherische Kirche über. Demgemäss konnten also fest bestimmte Theile der Liturgie nach freiem Belieben choral (d. h. einstimmig auf ihre gregorianischen Melodien) oder figural (d. h. in mehrstimmigem Mess- oder Motettensatz) gesungen werden. Aber vielleicht genügt es den Gegnern der Kirchenmusik nicht, dass ihnen die Kenner der Geschichte versichern, es sei selbstverständlich, dass es so gehalten worden sei. Sie lieben es, an der Vorstellung festzuhalten, Luther, wenn er auch sonst ein grosser Freund der Musik gewesen sei und seine Schöpfung, das Gemeindelied selbst zum Bestandtheil der Liturgie gemacht habe, müsse den Kunstgesang aus der Kirche hinausgewiesen haben. Glücklicher Weise fehlt es nicht an Beweisen für das Gegentheil. Denn erstlich bestimmen schon älteste Kirchenordnungen des öfteren, dass an ein oder dem anderen Punkte des Gottesdienstes der Chor choraliter oder figuraliter singen möge und zweitens wird uns die Fortdauer dieses Verfahrens durch die Praxis des 17. Jahrhunderts bezeugt und sie dauerte fort, bis noch im 18. Jahrh. in Leipzig an jedem Sonntag die obere Hälfte des Thomanerchors, von Sebast. Bach geführt, in der Thomaskirche figuraliter, die untere, die sog. Choralisten, zugleich in der Nicolaikirche choraliter sang oder umgekehrt. Von der altrömischen Praxis, wie sie in der

heutigen katholischen Kirche fortdauert, scheint sich nur eine Abweichung in der evang. Kirche von Anfang an festgesetzt zu haben: von den fünf Messsätzen wurden Kyrie, Gloria, auch (doch offenbar seltener) Sanctus und Agnus nach Belieben figural gesungen, dagegen, wenn mich meine Beobachtung nicht täuscht, das Credo stets nur choral oder aber statt seiner das Glaubenslied „Wir glauben all". Wie viele der sonstigen dafür freigegebenen Texte der Haupt- oder Nebengottesdienste man figural, wie viele nur choral sang, das hing eben vom Gebrauch und kirchlichen Geschmack der einzelnen Gemeinden ab. Dass endlich zum Kunstgesang auch noch das neue Gemeindelied hinzukam, indem ganze Lieder oder einzelne Strophen vom Chor in mehrstimmigem Satz gesungen wurden, kann hier nur kurz angedeutet werden. Wir haben diese Sitte ohne Zweifel schon bis auf das mehrstimmige Walther'sche Chorgesangbüchlein von 1524 zurückzudatiren. Seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. bilden diese mehrstimmigen Bearbeitungen der Choralmelodien einen höchst wichtigen Factor in der Entwickelung der evang. Kirchenmusik.

Das erste und grösste Verdienst daran, die ganze Bewegung in die rechte Bahn geleitet zu haben, gebührt Schöberlein in seinem dreibändigen „Schatz des evangelischen liturgischen Chor- und Gemeindegesanges", dessen musikalischer Theil von Riegel gearbeitet ist. Darin ist der Anschluss an das 16. Jahrh. wiedergewonnen und der Grundsatz zur Geltung gebracht, dass es in erster Linie auf eine Wiederherstellung des Gregorianischen Gesanges ankomme, soweit eben auch seine Texte in den lutherischen Gottesdienst aufgenommen sind. Alle praktischen Reformbestrebungen sowohl kirchenregimentliche wie private gehen seitdem von diesem Werke aus.

Leider aber hat nun Schöberlein in seiner Auffassung gewisse Missgriffe begangen, welche besonders dadurch verhängnissvoll geworden sind, dass sie von ihm auf alle seine Nachfolger und dadurch auf die ganze heutige Reformbestrebung übergegangen sind. Was davon uns hier berührt ist Folgendes:

Erstens hat Schöberlein den obersten Grundsatz, unter dem von jeher aller Kunstgesang im Gottesdienst gestanden hat, dass nämlich die Kunstmusik keine anderen Texte haben darf, als die für den Gregorianischen Gesang liturgisch vorgeschriebenen, entweder nicht erkannt oder in seiner Bedeutung verkannt. Unter diesem Gesetz ist die Kunstmusik in der altrömischen Kirche entstanden; unter ihm wird sie in der katholischen Kirche bis heute ausgeübt, mit ihm ist sie auch in die altlutherische Kirche übergegangen. Schöberlein's ganze Stoffsammlung, obgleich er sie nach Fest- und im dritten Theil auch nach Sonntagen ordnet, ist dennoch von der Anschauung durchdrungen, die auch mehrfach geradezu ausgesprochen wird, dass alle jene Texte nicht nur da, wohin er sie geordnet hat, sondern wo immer sie ihrem Inhalt nach hinpassen, gesungen werden können. Das aber führt in den verderblichsten Abweg. Sobald der Chor einen in den Gottesdienst beliebig einge-

legten Text singt, kann die Gemeinde die Worte nicht oder doch nur höchst unvollständig verstehen; sie hört nur Musik. Dadurch verfehlt aber die Musik den Zweck, um dessenwillen sie im Gottesdienste überhaupt da ist: den Eindruck des gottesdienstlichen Wortes zu erhöhen. Aus der gottesdienstlichen Musik wird ein Stück Kirchenconcert; aus der Gemeinde wird ein Publikum und die gottesdienstliche Handlung steht so lange still. Gebessert wird ja die Sache um etwas, wenn man der Gemeinde dabei ein Textblatt in die Hand giebt. Das kann aber doch immer nur ausnahmsweise geschehen und dies Textblatt selbst behaftet den Gesang mit der levis notae macula, dass er eigentlich nicht dazu gehört.

Zweitens hat Schöberlein die Unterscheidung der Gottesdienste durch De-tempore-Texte, soweit sie in Chorgesängen bestehen, auf die Kirchenzeiten beschränkt, während sie in der alten und ebenso der altlutherischen Kirche auf sämmtliche Sonntage ausgedehnt waren, so dass aus den individuell gestalteten einzelnen Fest- und Sonntagen die Kirchenzeiten, aus den Kirchenzeiten das Kirchenjahr erwächst. Unsere evangelischen Liturgen haben merkwürdiger Weise den Tiefsinn und die künstlerische Schönheit dieses Aufbaues völlig unbeachtet gelassen. Man kann ihn allerdings heute nur durch das Studium des röm. Missale und seine unvergleichlich erbauliche Wirkung nur aus der Beobachtung kathol. Gottesdienste kennen lernen. Seine Bedeutung ist die: das „Wort", wie es in den Perikopen an die Gemeinde ergeht, mit dem gesungenen „Wort" (der Bibel) zu umrahmen, den Verlauf des Gottesdienstes mit Bibelworten, die entweder den Perikopen entlehnt sind oder ihrem Geist entsprechen, hymnisch zu durchklingen. Es bedarf der Natur der Sache nach einer Mehrheit solcher Texte, wie auch der altlutherische Gottesdienst sie noch hatte. Was Schöberlein in der Einleitung des ersten Bandes über die Beschränkung des De-tempore auf die Zeiten sagt, ist gänzlich nichtssagend. Der Wechsel mit den Introiten und Collecten, meint er, dürfe nicht auf die einzelnen Sonntage ausgedehnt werden, denn die sonntäglichen Perikopen vermöchten nicht dem Sonntag einen bestimmten Charakter aufzuprägen. Man könne nicht etwa sagen, dass an dem einen Sonntage das Gleichniss vom Säemann, am andern die Stillung des Meeres gefeiert werde. Das hat nicht mehr Sinn, als wenn man sagen wollte: auf Oculi (Luc. 11, 14 ff.) würden doch nicht die Teufelsaustreibungen gefeiert, noch auf Ostern (Marcus 16, 1 ff.) der Engel und sein weisses Kleid! Diese ganzen Behauptungen schlagen ja dem Thatbestand, wie er in den Liturgien der alten und ebenso der altlutherischen Kirche vorliegt, geradezu in's Gesicht und bedürfen schon deswegen keiner Widerlegung.

Drittens hat Schöberlein die zu singenden De-tempore-Texte auf den einzigen Introitus beschränkt. Es ist schon angedeutet, weshalb es ihrer mehrerer bedarf, eines solchen Textes zwischen Epistel und Evangelium und eines nach dem Evangelium, oder, wenn dieses mit der Predigt verbunden

worden ist, nach der Predigt. Den ersteren hat die altlutherische Kirche in verschiedenen Formen beibehalten; der am meisten verbreiteten Sitte gemäss als Hallelujavers. Der zweite aber fehlte ihr, weil das Offertorium weggefallen war. Nun hat aber schon die Kirche des 16. Jahrh. empfunden, dass dadurch in Betreff des Chorgesanges eine Lücke entstand und dass es ein liturgisches Bedürfniss sei, auch das wichtigste Stück des De-tempore, nämlich das Evangelium, in einem Chorgesange irgendwie ausklingen zu lassen. Ja, gerade hieran hat sich das ganze Verderben der willkürlich eingeschobenen Texte angesetzt. Nachdem man einmal mit unliturgischen, bloss für den Gesang eingeschobenen Texten angefangen hatte, verliess man bald auch das Bibelwort. Man begann mit freien Dichtungen über das Tagesevangelium, führte sie lyrisch, bald auch dramatisch weiter aus, bis man bei den sog. „Hauptmusiken" anlangte, die, wenn auch immer noch im Anschluss an das Tagesevangelium, doch in der That mit ihren Compositionen nur noch ein geistliches Concert, kein gottesdienstlicher Chorgesang mehr waren.

Wollen wir nun dem vollständig begründeten Bedürnisse, wie es sich auch in solchem Abweg noch kund giebt, entsprechen, ohne dem Abweg selbst auf's neue zu verfallen, der in seinem Verlauf zum zeitweiligen völligen Verschwinden der Chormusik aus unsern Gottesdiensten geführt hat, so müssen wir uns entschliessen in unsre Liturgie hier an dem an das Evangelium sich anschliessenden Platz für jeden Sonn- und Festtag einen Text einzustellen. Nur muss auch dieser Text, so gut wie der Hallelujavers, dem altkirchlichen Bestand entnommen werden, damit er seine gregorianische Melodie und seine kunstmusikalische Behandlung durch die alten Meister mit sich bringe. Wir brauchen, um den passendsten Stoff dafür zu finden, nur in den sehr grossen Schatz der Responsorien hineinzugreifen, den die alte Kirche für ihre Nebengottesdienste besass. Da alle diese Responsorien schon an sich De-tempore-Texte sind, so wird nicht einmal die Auswahl grosse Schwierigkeiten bieten.

Wie die erste Gruppe der Vorbedingungen, die ich Eingangs aufgestellt habe, zu erfüllen ist, das habe ich in diesen Bemerkungen zu Schöberlein's Werk zugleich beantwortet. Was die zweite Vorbedingung betrifft, dass alle Texte des Chorgesanges, oder, wie wir jetzt sagen können, dass alle De-tempore-Texte in der Hand der Gemeinde sind, so will ich dafür einfach auf ein ausgezeichnetes Vorbild verweisen, in dem diese Bedingung bereits erfüllt ist, nämlich auf das „Kirchenbuch für evangelisch-lutherische Gemeinden, herausgegeben von der allgemeinen Versammlung der evanglisch Lutherischen in Nord-Amerika" (Philadelphia 1892). Dem Gesangbuch voranstehend giebt dies Kirchenbuch (nebst noch anderem) die De-tempore-Texte jeden Sonn- und Festtages, die Texte für die Nebengottesdienste und den für die letzteren unentbehrlichen Psalter. Das De-tempore ist, wenn auch noch auf den Introitus beschränkt, doch wieder auf alle Sonntage ausgedehnt und diese Introiten, wie die Antiphonen und Responsorien für die Nebengottesdienste sind

dem altkirchlichen Bestand entnommen. Damit ist also bereits ein grosser Schritt vorwärts zu dem hier bezeichneten Ziele gethan, wenn er auch das Ziel noch nicht ganz erreicht.

Um es nun anschaulicher zu machen, wie sich nach diesen Vorschlägen die Liturgie eines Sonntages nach Chor- und Gemeindegesang in Haupt- und Nebengottesdiensten gestaltet, gebe ich Formulare für beide. Wenn ich darin die alten lateinischen Bezeichnungen, Introitus, Gloria, Sanctus etc. gebrauche, so versteht sich doch natürlich von selbst, dass überall (vom Kyrie abgesehen) nur an deutsche Texte zu denken ist.

Die Stellung des neu eingesetzten Responsoriums im Hauptgottesdienst ändert sich, jenachdem das Evangelium am Altar gelesen oder auf der Kanzel mit der Predigt unmittelbar verbunden wird; danach entstehen die zwei, unten nebeneinandergestellten Formeln. Alle chorgesanglichen Texte sind gesperrt gedruckt:

Hauptgottesdienst

ohne nachfolgendes Abendmahl.

Gemeinde: Eingangslied
Chor: Introitus (lieber stets gregor., event. auch figural)
Chor: Kyrie (gregor. oder figural)
Chor: Gloria (ebenso)
Geistlicher: Collecte und Epistel
Chor und Gemeinde: Halleluja
Chor: Hallelujavers (choral oder figural)

Geistlicher: Glaubensbekenntniss oder:
Gemeinde: Hauptlied
Geistlicher: Evangelium und Predigt
Chor: Responsorium (choral oder Motette)
Altarliturgie

Geistlicher: Evangelium
Chor: Responsorium (chor. od. figural)
Geistlicher: Glaubensbekenntniss
Gemeinde: Hauptlied
Geistlicher: Predigt
Liedvers (entweder Gemeinde oder Chor vierstimmig)
Altarliturgie

Wenn Abendmahl folgt, bleibt alles bis zum Responsorium oder dem Liedvers nach der Predigt unverändert. Dann singen Geistlicher und Chor die Präfation, der Chor das Sanctus und unter dem Abendmahl das Agnus, gregorianisch, figural oder in Liedform.

Mette und Vesper.

Gemeinde: Eingangslied
Geistlicher und Chor: Deus in adjutorium und Labia mea (choral)
Chor: Invitatorium mit Ps. 95 (wenigstens an Festtagen, da es den Ausdruck der Festzeit enthält, sonst vielleicht zur Vermeidung zu grosser Länge fortzulassen)
Chor: Antiphone (gregorianisch) und Psalm (im betreffenden Psalmton; 2 chörig, oder im Wechsel mit dem Liturgen; oder auch im Wechsel mit der Gemeinde)
Gemeinde: Hauptlied V. 1

Geistlicher: 1. Lection, alttestamentlich
Gemeinde: Hauptlied V. 2
Geistlicher: 2. Lection, evangelisch
Chor: Responsorium (choral oder figural)
Geistlicher: 3. Lection, epistolisch
Chor: (als Hymnus) Hauptlied V. 3 in mehrstimmigem Satz
Gemeinde: Hauptlied V. 4
Geistlicher: Ansprache; danach:

Mette:	Vesper:
Chor: Antiphone und Benedictus	*Chor:* Antiphone und Magnificat
oder:	oder:
Chor und Gemeinde: Tedeum	Antiphone und Nunc dimittis.

Gemeinde: Letzter Vers des Hauptliedes.

Von einer Wiedereinführung der alten Hymnen kann keine Rede sein; sie sind ja von Anfang an im deutschen Kirchenlied aufgelöst. Darum ist es an sich ganz gerechtfertigt, dass das Lied an ihre Stelle tritt, wie dies in neuerer Zeit ja auch schon üblich geworden ist. Gleichwohl ist an der Stelle nach der letzten Lection offenbar eine hymnische Steigerung liturgisch geboten. Ich meine, sie könne nicht schöner erreicht werden, als dass, nachdem auf die erste Lection die Gemeinde mit dem Liedvers respondirte, nach der zweiten der Chor mit dem Responsorium, nach dem letzten als weihevollste Steigerung der Chor den nächstfolgenden Liedvers durch mehrstimmigen a-capella Gesang zum Hymnus erhebt, dem dann noch ein von der Gemeinde gesungener Vers folgt. In der Anordnung, dass ausser dem Eingangslied nur ein Lied versweise über das Ganze vertheilt wird, bin ich dem offenbar sehr richtigen Vorschlag Herold's gefolgt, wie er selbst ihn in seinen Entwürfen zu Vespergottesdiensten ausgeführt und im Vorwort begründet hat.

Dass sowohl diese Liturgie des Hauptgottesdienstes wie die Formeln für die Nebengottesdienste dem Chorgesang den breitesten Raum zur Entfaltung seiner Kunst gewähren, wird niemand leugnen, während dieselbe Liturgie auch im einfachsten Gottesdienst gebraucht werden kann. Auch da wo alle dafür freigegebenen Texte figural gesungen werden, bleibt die Kunstmusik immer noch von gregorianischem Gesang eingerahmt, der zugleich die kleinen Response der Gemeinde musikalisch mit dem Chorgesang zusammenhält. Wo dem kirchlichen Geschmack in dieser Form der Kunstmusik zu viel ist, kann man sie beliebig, etwa bis auf die eine Motette nach dem Evangelium beschränken, indem der Chor dann die anderen Texte choral singt. Man kann weiter auch den Motettentext, mithin sämmtliche Chortexte gregorianisch singen. Wo aber überhaupt kein für solche Aufgaben brauchbarer Chor vorhanden ist, da singt oder spricht je nach seiner musikalischen Befähigung der Geistliche die Texte und die Gemeinde respondirt, von der Orgel geführt; auch der Introitus lässt sich so behandeln, indem der Geistliche Antiphone und Vers liest und die Gemeinde mit dem Gloria patri respondirt.

Es möchte nun jemand sagen: wenn für den Chor, wie angedeutet worden, nicht nur gregorianische Melodien sondern auch figurale Compositionen der alten Zeit verwendet werden sollen, wie und wo soll man denn für die grosse Menge der Texte, die Sonntag bei Sonntag das Jahr hindurch zur Verwendung kommen, die entsprechende Menge alter Motetten u. s. w. finden? Wer so fragt, der bedenkt nicht, dass es ja eben ganz vorzugsweise diese Texte sind, die von den grossen und kleinen Meistern der alten Zeit — sie waren ja alle Kirchenkapellmeister und Chorregenten — componirt wurden. Die Alten haben ja auch andere ausserliturgische biblische Texte für andere als kirchlich-gottesdienstliche Zwecke componirt; dienten doch dieselben Chöre, welche in den Kirchen sangen, auch mannigfachen ausserkirchlichen Zwecken. Den vornehmsten und dabei zugleich amtlichen Theil ihrer Aufgaben bildeten aber immer die in den von ihnen geleiteten Gottesdiensten zur Verwendung kommenden liturgischen Texte. Man braucht also die grossen erhaltenen Schätze an Kirchenmusik nur daraufhin zu durchsuchen. Ich will zum Beweis ein kleines Beispiel geben, und da nach meinem Vorschlag in die Liturgie des Hauptgottesdienstes ein Responsorium einzufügen ist, das sich früher nicht darin fand, habe ich grade die Responsorien für dies Beispiel in's Auge gefasst.

In Rob. Eitner's Bibliographie der Musik-Sammelwerke des 16. und 17. Jahrhunderts findet sich auf S. 298—364 ein alphabetisches Textverzeichniss solcher Stücke, welche in den Sammelwerken ohne Verfassernamen vorkommen; lateinische, deutsche, italienische, französische, spanische; geistliche und weltliche. Diese durch den blossen äusserlichen Zufall der Anonymität ihrer Compositionen zusammengewürfelte Menge bietet nun mehrstimmige Compositionen von Responsorien nahezu sämmtlicher Sonn- und Festtage des Kirchenjahres, manche in mehrfachen Compositionen, für manchen Sonntage mehr als eines.

Wenn aber eine gänzlich zufällige Zusammenstellung eine sich so gleichmässig vertheilende und in solchem Grade vollständige Sammlung ergiebt, so ist die Voraussetzung wohl nicht zu kühn, dass eine systematische Nachforschung, die bei den grossen Meistern beginnt, ein Material schaffen wird, an dem ausser den Namenlosen auch alle die Hochberühmten mehr oder minder reichhaltig vertreten sind.

Es ist aber nicht im Entferntesten meine Meinung, dass es überhaupt bei dieser Ausführung der Texte in ihren gregorianischen und ihren altklassischen Compositionen sein Bewenden haben solle. Vielmehr bin ich auf das Lebhafteste von der Ueberzeugung durchdrungen, dass die ganze Sache erst dann wirklich in unserer heutigen Kirche Wurzeln schlagen und nur unter der Bedingung wahres Leben gewinnen werde, dass unsere lebenden Musiker sich ihrer bemeistern, oder besser gesagt, dass sie sich ihrer bemeistert. Möchten sie sich wieder darauf besinnen, dass ihre Kunst in diesen Aufgaben die höchste Weihe findet, wie sie vor Jahrhunderten hier in den heiligen Räumen der Kirche zuerst ihre noch lallende Sprache ertönen liess, wie sie hier zu

den der Vergänglichkeit Trotz bietenden Schöpfungen Palestrina's, Orlando's, Hasler's, Schein's, Scheidt's, Eccard's, Mich. und Sebastian Bach's heranwuchs. Wie man aber die musikalische Kunst der Veredlung durch die kirchlichen Aufgaben wieder zugeführt sehen möchte, in gleichem Maasse muss man auch wünschen, die Kirche auch an diesem wichtigen Punkte mit dem Geist der lebendigen Gegenwart wieder in wirksame Verbindung gesetzt zu sehen. Dass die Kunst hier bis zu gewissem Grade andere Formen und Farben annehmen muss, als wenn sie für das Theater, für den Concertsaal und ihre anderen vielfachen weltlichen Aufgaben schafft, das versteht sich, und hie und da haben uns ja schon Meister, katholische so gut wie evangelische gezeigt, dass sie solche Aufgaben zu lösen wissen. Auch Bach, auch Palestrina waren in ihrer Zeit moderne Meister. Das aber ist ja der Grund, aus dem alle diese Texte, sowohl die 5 der Messe wie die zahlreichen anderen, immer wieder und wieder componirt worden sind, weil unter dem beständigen Wandel und Wachsthum der Kunst und ihrer Mittel jede neue Zeit das natürliche und berechtigte Verlangen trägt, den tiefen und ernsten Gehalt der kirchlichen Worte im Gewande solcher Töne und Weisen zu hören, wie sie ihr vertraut sind und die eben darum am meisten geeignet sind, die Saiten ihres nachempfindenden Herzens mitklingen zu lassen. Seit Joh. Sebastian Bach verstummte, hat die grosse Musik den Chor der evangelischen Kirche nur selten und nur in schüchternen Versuchen betreten; sie muss wieder lernen, sich da zu Hause zu fühlen. Es ist begreiflich, dass unter den zur Zeit noch bestehenden kirchlichen Zuständen die Meister sich schwer entschliessen, ihre Arbeit einer gottesdienstlichen Musik zu widmen, da sie freilich nicht wissen können, ob irgend eine Kirche sie denn auch singen und spielen wird, falls nicht sie selbst oder gute Freunde dafür sorgen. Ganz anders aber, wenn eine Grundlage geschaffen sein wird, wie sie in diesen Blättern vorgeschlagen ist. Wenn dann sich die Meister diesen liturgischen Texten wieder widmen, wenn sie für Fest- und Sonntage je nach dem Inhalt und im Geiste ihres Evangeliums zusammenhängende Musiken schaffen vom Kyrie bis zum Responsorium, dann können sie sicher sein, dass ihre Gabe, wenn anders sie dessen werth ist, von allen Kirchen, die sich dieser Gestaltung der Liturgie angeschlossen haben, mit Freude und Dank aufgenommen wird.

Wenn auf solchem Wege das fast gelöste Band zwischen der evangelischen Kirche und der Kunst der Musik, neuer wie alter, wieder fest geknüpft und der Kirche damit ein Strom frischen Lebens zugeführt wird, so gereicht dies ganz gewiss zum Heile der Kirche; wenn der Musik die Weihe der kirchlichen Aufgaben und ihrer erhabenen Texte zurückgegeben wird, so gereicht dies nicht minder gewiss zum Heile der Kunst.

Der

erste mit beweglichen Metalltypen hergestellte Notendruck für Figuralmusik.

Von

Emil Vogel.

Ueber die Anfänge des Musikdruckes mit beweglichen Typen sind wir zur Zeit zu keiner völligen Klarheit und Uebereinstimmung gelangt. Die Einen behaupten, diese Kunst sei in den letzten beiden Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts an verschiedenen Orten gleichzeitig und unabhängig von einander geübt worden, während die Andern dem Italiener Ottaviano dei Petrucci die Ehre der Erfindung zuerkennen. Zu den Letzteren gehören Anton Schmid[1]) und Aug. Vernarecci.[2]) Beide schreiben dem Petrucci das volle Verdienst der Erfindung zu. Auch Fétis kommt im 7. Bande der 2. Auflage seiner *Biographie universelle (Paris 1864)*, zu der gleichen Anerkennung, obwohl er den Nachweis führt, dass für den Druck des Choralgesanges, des plain-chant, schon vor Petrucci bewegliche Typen verwendet worden. Ueberzeugende Einwände gegen die Meinung von Schmid und Anhängern machte zuerst Chrysander geltend und zwar in seinem *Abriss einer Geschichte des Musikdruckes (Allgem. Musikal. Zeitung, Leipzig 1879)*. Darnach sei die sogenannte „Erfindung“ nur die Weiterbildung einer bereits bekannten typographischen Technik gewesen. Leider aber citirt Chrysander nur einen einzigen, mit beweglichen Typen hergestellten Druck aus der Zeit vor Petrucci: *Agenda Parochialium Ecclesiarum (Basel 1488)*. Als ein zweiter Druck dieser Art darf das Psalterium Peter Schöffer's (d. J.) vom Jahre 1490 gelten, in dem sich auf gedruckten (rothen) Linien gedruckte, mit beweglichen Typen hergestellte (schwarze) Noten befinden. Die grosse Seltenheit ähnlicher Belegstücke zugegeben, darf doch nicht verkannt werden, dass behufs endgültiger Aufklärung der beregten Frage es noch umfänglicher genauer Untersuchungen über die Herstellung der Notenincunabeln bedarf.

Das älteste, zur Mitwirkung der Musik bestimmte gedruckte Werk, das Psalterium Peter Schöffer's (d. Ä.) vom Jahre 1457, enthält zwar gedruckte

---

[1]) *Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone, der erste Erfinder des Musiknotendruckes mit beweglichen Metalltypen. (Wien 1845.)*

[2]) *Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone, inventore dei tipi mobili metallici fusi della musica nel secolo XV. (Sec. Ed. Bologna 1882.)*

(rothe) Notenlinien, aber keine Noten (so das Exemplar in der Wiener Hofbibliothek). Man liess den Raum für die Noten frei und fügte dieselben handschriftlich ein. Sehr bald aber, um grössere Gleichmässigkeit in den Notenformen zu erzielen, benützte man geschwärzte Stempel, welche mit der Hand in die gehörige Stelle des Liniensystems eingetragen wurden (Stempel- oder Patronendruck).[1]) Seit dem Anfange der 70 er Jahre des 15. Jahrhunderts kommt der Holztafeldruck zur Verwendung, zunächst für liturgische Musik. Aber auch dies neue Verfahren erwies sich bald als unzulänglich; es war umständlich und obendrein kostspielig, da für jedes Notenbeispiel eine besondere Platte geschnitten werden musste. Für kurze Sätze, wie sie sich im Texte theoretischer Werke befinden, konnte der Holzschnitt allenfalls genügen [2]), für die Wiedergabe grösserer Mengen von Figuralmusik, d. h. von mehrstimmiger contrapunktischer Kunstmusik, war er zu schwerfällig. Dennoch hielt er sich in vereinzelten Fällen bis tief in das 16. Jahrhundert. Ein anderes Verfahren, der Druck von beweglichen Metalltypen, hatte inzwischen den Holzschnitt überholt. Wie gross oder gering nun die Anregung gewesen ist, welche von dem schon bei der Herstellung der Choralnoten angewandten Prinzip des Druckes mit beweglichen Typen ausging und für die von Petrucci geübte Kunst verwerthet wurde, lässt sich zur Zeit nicht feststellen. Jedenfalls aber gebührt dem Petrucci das Verdienst der ersten Anwendung beweglicher Metalltypen für den Notendruck von Figuralmusik. Das erste Werk seiner Offizin war *Odhecaton* vom Jahre 1501.

Für seine Erfindung hatte Petrucci schon 1498 von der Signoria [3]) zu Venedig ein Privileg auf 20 Jahre erhalten, wodurch ihm für das ganze venetianische Gebiet das alleinige Recht zum Druck für Figuralmusik, sowie für Orgel- und Lautentabulaturen zugesichert wurde. In dem uns erhalten gebliebenen Bittschreiben Petrucci's an den venetianischen Senat heisst es ausdrücklich, es sei ihm unter Aufwand vieler Kosten und grosser Mühe endlich gelungen, das zu Stande zu bringen, was Viele in und ausserhalb Italiens vergeblich versucht haben, nämlich den Druck von Figuralmusik [4]). Obwohl nun das Privileg schon am 25. Mai 1498 ausgestellt wurde, liess Petrucci

[1]) Man beachte, dass für die Italiener das Drucken nur ein in erweiterter Beziehung angewandtes Stempeln war; sie bezeichneten desshalb die Operation mit dem sprachverwandten *stampare*.

[2]) Die ersten Beispiele von in Holz geschnittener figurirter Musik finden sich in Gaffurius' *Theoreticum opus musice discipline (Neapolis 1480)* und in Bart. Ramis' *De Musica Tractatus (Bononiae 1482)*.

[3]) Nicht vom Papste, wie Eitner in der zweiten Zeile seines Vorworts zur *Bibliographie der Musik-Sammelwerke (Berlin 1877)* angiebt.

[4]) *Cum molte sue spexe, et vigilantissima cura ha trovado quello che molti non solo in Italia, ma etiam dio de fuora de Italia za longamente indarno hanno investigato che e stampar commodissimamente canto figurado* ... (Original im Staatsarchiv zu Venedig. Vergl. Vernarecci, l. c., S. 42.)

drei volle Jahre dahingehen, ehe er sich zur Herausgabe seines Erstlingswerkes entschloss. Eifrige Versuche gingen dem *Odhecaton* voraus, denn ein Musterdruck, wie ihn Petrucci gleich von Anfang an geschaffen, setzt natürlich mehrjährige Uebung und gewissenhafte Vorarbeit voraus. Dazu kommt noch, dass Petrucci nach damaligem Gebrauch gehalten war, nicht allein den Druck sondern auch die Composition der Charaktere zu besorgen; denn Letterngus und eigentlicher Druck machten im 15. Jahrhundert noch zusammen die Thätigkeit einer Druckerei aus, während die beiden Zweige sich schon im 16. Jahrhundert von einander trennten. Zieht man ferner in Betracht, dass die Giessinstrumente damaliger Zeit noch höchst unvollkommen gewesen, und dass damit die erforderlichen Druckwerkzeuge für alle die mannigfaltigen Combinationen figurirter Musik erst hergestellt werden mussten, so begreift man ganz gut, dass zwischen Privileg und erstem Erzeugniss eine so lange Pause liegt.

Odhecaton erschien im Mai 1501 in Buchform von 103 gezählten Blättern in kleinem Querquartformat. Sein vollständiger Titel ist *Harmonice Musices Odhecaton A.* Der Musik vorauf gehen zwei in lateinischer Sprache verfasste Briefe und ein (übrigens den Inhalt nicht genau wiedergebender alphabetischer) Index. Das erste der beiden lateinischen Schreiben enthält eine Dedication Petrucci's an den venetianischen Patrizier Girolamo Donato, das zweite eine Zuschrift an ebendenselben von Bart. Budrio [1]). Die Widmungsschrift Petrucci's enthält u. A. die Versicherung, dass die zahlreichen musikalischen Kunstschöpfungen von den Druckern bisher vernachlässigt worden seien, obwohl die Letzteren auf allen anderen Gebieten eine reiche Thätigkeit entfalten und fast jeden Tag Neues hervorzubringen versuchen. Er (Petrucci) habe sich von den grossen Schwierigkeiten nicht zurückschrecken lassen und sei endlich zu seinem Ziele gekommen. Nun, nachdem die Erfindung vollendet und geglückt sei, habe er sich entschlossen, sein kleines Verdienst überallhin zu verbreiten [2]). Das Datum dieses Schreibens, der 15. Mai 1501, ist übrigens die einzige im *Odhecaton* befindliche Zeitangabe. Eine Druckerfirma, wie sie Petrucci allen seinen übrigen Erzeugnissen hinzufügte und damit das Datum der Ausgabe bezw. der Beendigung des Druckes anzeigte, fehlt beim *Odhecaton.*

Von ungleich grösserem Interesse erweist sich Budrio's Schreiben. Der Thätigkeit Petrucci's wird darin in begeisterten Worten Lob gespendet und

---

[1]) Beide Schreiben finden sich abgedruckt mit italienischer Uebersetzung in A. Catelani's *Bibliografia di due stampe ignote di Ottaviano Petrucci da Fossombronc (Milano 1856)* und ebenso in Vernarecci's citirtem Buche S. 48 ff., mit französischer Uebersetzung in J. B. Weckerlin's *Bibliothèque du Conservatoire National (Paris 1885)* und endlich nur mit lateinischem Texte in dem Aufsatze von Haberl: *Drucke von Ottaviano Petrucci . . . (Monatshefte für Musik-Geschichte, 1873,* S. 50 ff.)

[2]) *. . . ubi haec parta et perfecta forent: hac quoque nostri inuenti gloriola uirum uolitare per ora.*

das *Odhecaton* als „neue Erzeugung“ *(nouus foetus)* gepriesen, eine Schöpfung, die nach verschiedenen missglückten Versuchen *(post aliquot abortus)* endlich ans Licht gebracht worden ist und zwar von jenem höchst erfindungsreichen Manne, der die Würdigung Aller verdient, von Ottaviano Petrucci. Des Weiteren bezeichnet Budrio die nachfolgende Sammlung als „Erstlinge“ *(primitiae camenarum)* und nennt als deren Herausgeber und Corrector den Dominikaner Pietro Castellani *(cujus opera et diligentia centena haec carmina repurgata)*.

Die Sammlung *Odhecaton* enthält nun nicht 100 Gesänge, wie der Titel verspricht, sondern nur 96 und zwar 47 zu vier und 49 zu drei Stimmen. Unter den Autoren der Gesänge finden wir die grössten Meister damaliger Zeit, einen Okeghem, Obrecht, Pierre de la Rue, Agricola, Isaac, Josquin, Busnoys, Brumel u. s. w.[1]) Die meisten Compositionen beziehen sich auf weltliche, französische Texte, die aber leider nur mit den Anfangsworten verzeichnet sind und somit vermuthen lassen, dass der übrige Text Allgemeingut damaliger Zeit gewesen ist. Die einzelnen Stimmen sind nicht in Partiturform übereinander gedruckt, sondern eine nach der andern, nach Art der Chorbücher.

Was nun die typographische Leistung betrifft, so darf dieselbe geradezu ein Meisterstück genannt werden. Während sonst fast allen mechanischen Erfindungen Anfangs eine gewisse Unvollkommenheit anhaftet, ist die Arbeit Petrucci's von hoher Vollendung und Schönheit, eine Leistung, die nur selten wieder erreicht und nur in einzelnen Fällen übertroffen worden ist. Mit Recht dürfen sich daher die Notendrucke Petrucci's den Erzeugnissen Guttenberg's an die Seite stellen. Und wie in der Nachschrift des dem Letzteren zugeschriebenen *Katholikon* vom Jahre 1460 bemerkt wurde, so darf auch für das *Odhecaton* gelten: „Nicht mittelst des Rohres, des Griffels oder der Feder, sondern durch das bewundernswerthe Zusammenpassen, Verhältniss und Ebenmaass der Patronen und Formen.“ Die einzelnen Blätter halten genau Register, d. h. die Rückseite deckt sich gleichmässig mit der Vorderseite, dazu vermeidet der Druck jede sogenannte Schattirung, wie sie sich durch Erhöhungen auf der Rückseite bemerkbar macht.

Petrucci's Verfahren beruht auf einem doppelten, eigentlich einem dreifachen Drucke: Zunächst wurden die Notenlinien, dann die Initialen und der Text gedruckt und endlich die Noten in die Linien eingedruckt. Die ganze Manipulation kam also dem Verfahren sehr nahe, nach welchem beim Titeldruck die roth zu druckenden Zeilen eingedruckt wurden. Die Linien sind durchlaufend gezogen und, mit den Noten verglichen, äusserst fein ausgeführt. Bezüglich des Materials der Notentypen sind schon die Angaben von Petrucci's Zeitgenossen nicht übereinstimmend. Nach Einigen sei dafür Blei, nach Anderen Zinn verwendet worden. Wie dem auch sei, jedenfalls muss sich Petrucci bei seinen Operationen der grössten Sorgfalt befleissigt haben, denn Noten

---

[1]) Den genauen Inhalt s. Beilage I.

und Linien sind so genau auf einander gepasst, als seien sie in einem Stück gedruckt. Das Papier ist von vortrefflicher Güte und die Schwärze von solcher Frische, dass noch heute, nach einer Zeit von fast 400 Jahren, nicht der geringste nachtheilige Einfluss zu bemerken ist.

Von Petrucci's *Odhecaton* in der Ausgabe von 1501 existiren nur noch zwei Exemplare, die übrigens, bei sonst gleichem Inhalte, verschiedenen Auflagen angehören. Das Eine, und zwar höchst wahrscheinlich das Spätere, galt bisher als Unicum. Es befindet sich in der Bibliothek des *Liceo musicale* zu Bologna und ist leider unvollständig, da 19 Blätter fehlen. Das Andere, ein gut erhaltenes, völlig unversehrtes Exemplar, fand der Verfasser dieses Aufsatzes vor fünf Jahren (1890) in der Kapitelbibliothek von Treviso. Das Letztere scheint das ältere Exemplar zu sein; denn eine ganze Anzahl von Compositionen, die hier ohne Autorenangabe verzeichnet stehen, tragen im Bologneser *Odhecaton* den Namen des betreffenden Verfassers. Die Annahme liegt nun nahe, dass es dem Herausgeber Castellani nach Veröffentlichung der ersten Ausgabe geglückt sei, die Vaterschaft einiger Gesänge zu eruiren und für die zweite Auflage, die sich noch im selben Jahre 1501 nöthig machte, zu verwerthen. Wie schon angegeben, stimmen beide Ausgaben bis auf die Autorenbezeichnung einzelner Gesänge überein. In Beiden fehlt die Schlussfirma des Druckers, Beide werden durch die Dedication Petrucci's und durch den nachfolgenden Brief Budrio's eingeleitet und in der einen, wie in der anderen Auflage findet sich die schon erwähnte Zeitangabe am Ende von Petrucci's Widmungsschreiben. Im Jahre 1504 (am 25. Mai) erschien die Sammlung *Odhecaton* zum dritten und letzten Male[1]). Auch hier findet sich der gleiche Inhalt der früheren Editionen, nur wiederum mit einigen Aenderungen in den Verfasserangaben. Da das *Odhecaton* vom Jahre 1504 fast völlig mit der in Treviso befindlichen (nach unserer Meinung älteren) Edition übereinstimmt, so scheint die Letztere als Vorlage für den 3 Jahre späteren Abdruck gedient zu haben. Das einzige bekannte Exemplar dieser Ausgabe 1504 wurde 1879 in einem Lager-Kataloge der Firma Lefebure in Bordeaux angezeigt und mit zwei anderen (vollständigen) Petrucci-Drucken für 1000 frs. feilgeboten. Es befindet sich jetzt in der Bibliothek des *Conservatoire* zu Paris.

Die Offizin Petrucci's entwickelte nun, nachdem ihr erstes Werk so trefflich gelungen, eine rege Thätigkeit. Die hohe Stufe technischer Ausbildung, die sie von Anfang an eingenommen, behauptete sie auch bei allen ihren übrigen Erzeugnissen. Erwägt man dazu den grossen Aufwand sorgfältigster Arbeit,

[1]) Zacconi's Angabe in seiner *Prattica di Musica (Ven. 1592,* S. 84), *Odhecaton* sei in Venedig 1503, ferner die Behauptung Cerone's in *El Melopeo y Maestro (Napoles 1613,* S. 716), *Odhecaton* sei zu Venedig im Jahre 1507 gedruckt worden, sind höchst wahrscheinlich Druckfehler.

den die Operationen Petrucci's erforderten, so wird man dem fleissigen und gewissenhaften Typographen den Zoll der Anerkennung nicht versagen können. Allein die auf unsere Zeit gekommenen Werke Petrucci's aus den ersten 6 Jahren seiner Thätigkeit belaufen sich auf über 30 [1]), darunter Leistungen von bedeutendem Umfange.

Das zweite Product aus Petrucci's Werkstätte, das man aus Unkenntniss des venetianischen Kalenders mehrfach für das erste hielt, erschien mit dem Datum vom 5. Februar 1501, also scheinbar früher als das *Odhecaton*. Aber eben nur scheinbar, denn da die venetianische Zeitrechnung das Neujahr erst am 1. März [2]) begann und für Januar und Februar (den beiden letzten Monaten des venetianischen Kalenderjahres) noch die Jahreszahl der vergangenen 10 Monate führte, so entsprach also der 5. Februar 1501 venetianischen Stils dem 5. Februar 1502 unserer Zeitrechnung. Das zweite Werk Petrucci's erschien also fast 9 Monate später als das erste. Sein vollständiger Titel lautet: *Canti B, Numero Cinquanta*. Mit dem *Harmonice Musices Odhecaton A* und den am 10. Februar 1503 [1504] veröffentlichten *Canti C, Numero Cento Cinquanta* bildet dasselbe gleichsam ein dreitheiliges Werk.

Petrucci hatte kaum einige Jahre seiner Thätigkeit obgelegen, als ihm, sogar von Venedig her, eine unvermuthete Concurrenz drohte: Marco da l'Aquila, ein vortrefflicher Lautenspieler, hatte sich unter dem Datum vom 2. März 1505 einen Schutzbrief für den Druck von Lautentabulaturen zu verschaffen gewusst [3]). Wie in diesem Privileg richtig bemerkt wurde, war ein solcher Druck noch nicht versucht worden. Eine thatsächliche Ausführung desselben hätte also sicher dem Unternehmen Petrucci's empfindlichen Schaden zugefügt. Es scheint jedoch, als habe man in Ansehung des schon dem Petrucci verliehenen Vorrechtes, das sich ausdrücklich auch auf den Druck von Lautentabulaturen bezog, das eben verliehene Privileg wieder zurückgezogen. Drucke des Marco da l'Aquila sind wenigstens nicht bekannt geworden. Jedenfalls sah sich nun Petrucci umso nachdrücklicher veranlasst, die Ausübung seiner Kunst auch auf Lautentabulaturen auszudehnen. Sein erstes Werk dieser Gattung erschien 1507. Mit dem Druck von Orgeltabulaturen ist er jedoch nie zu Stande gekommen.

[1]) Ein kurzgefasstes Verzeichniss derselben siehe in Beilage II. Ausführlichere Beschreibungen dieser und der weiter citirten Werke findet man theils in Eitner's schon genannter *Bibliographie*, theils in meiner *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens* (*Berlin 1890*).

[2]) Also nicht erst am 25. März und noch viel weniger am „beweglichen" Ostersonnabend! Der Gebrauch des venetianischen Stils hielt sich übrigens bis zum Verfall der Republik (1797). Vergl. C. Castellani, *I Privilegi di stampa e la proprietà letteraria in Venezia.* (*Ven. 1888*, S. 7.)

[3]) Vergl. Fulin, *Documenti per servire alla storia della Tipografia Veneziana.* (*Archivio Veneto, vol. 33, parte 1*). *Venezia 1882*, S. 77.

Was Petrucci für Italien, bedeutet für Deutschland Erhard Oeglin in Augsburg, [1]) allerdings nur in Bezug auf die erste Einführung des Notendruckes mit beweglichen Metalltypen. Oeglin's früheste bekannte Arbeit, die *Melopoiae* des Peter Tritonius, enthält vierstimmige, im einfachen Contrapunkte (d. h. Note gegen Note) gesetzte Compositionen. Das Werk erschien 1507 und wurde noch im selben Jahre von Oeglin abermals veröffentlicht unter dem Titel *Harmonie Petri Tritonii super odis Horatii Flacci.* Am Ende der *Melopoiae,* kurz vor der Druckerfirma, wird dem Oeglin ausdrücklich die Priorität seines Verfahrens für Deutschland zugestanden. Es heisst nämlich dort: *Inter Germanos nostros fuit Oglin Erhardus qui primus intidas* [nitidas] *pressit in aeris* [aere] *notas . . .* Es bedarf noch einer genaueren Untersuchung, ob und in wie weit Oeglin von der Kunst Petrucci's beeinflusst worden ist. Schon die Einschränkung „Inter Germanos" deutet darauf hin, dass er von den Erzeugnissen Petrucci's Kenntniss gehabt habe. Oeglin's Technik beruhte ebenfalls auf einem Doppeldrucke, [2]) seine Ausführung aber machte nicht entfernt den gleichen Eindruck sorgfältiger Arbeit wie die seines Vorgängers in Italien. Einen weiteren Beleg dafür liefert auch das 1512 erschienene Liederbuch Oeglin's.

Erst Peter Schöffer's (d. J.) Notendrucke konnten sich denen des Petrucci ebenbürtig an die Seite stellen. Peter Schöffer, übrigens der Sohn des gleichnamigen Schülers Gutenberg's, war auch der Erste, der 1512 den Notendruck für Orgeltabulaturen einführte, während dies erst 5 Jahre später (1517, wie weiter unten näher nachgewiesen werden wird) in Italien geschah. Er bediente sich gleichfalls des Doppeldruckes und erzielte damit, namentlich mit dem 1513 in Mainz erschienenen Liederbuche, ganz vortreffliche Resultate. Schon ein Jahr vorher (1512) hatte Peter Schöffer, ebenfalls in Mainz, Arnold Schlick's *Tabulaturen Etlicher lobgesang vnd lidlein vff die orgeln vñ lauten* veröffentlicht und damit zuerst das Problem des Druckes der Orgeltabulaturen gelöst.

Obwohl nun Petrucci im Jahre 1513 noch ein Schutzrecht vom Papste Leo X. auf 15 Jahre und ausserdem von der Signoria zu Venedig im Juni 1514 eine Verlängerung seines ihm 1498 gewährten Privilegs auf weitere 5 Jahre erhielt, so wollte doch die wirthschaftliche Seite seines Unternehmens nicht recht glücken. Inzwischen hatte er seine Offizin in Venedig aufgegeben, sie nach seiner Geburtsstadt Fossombrone (bei Urbino) verlegt und hier den Notendruck fortgesetzt. In seinem Vaterlande Italien erfuhr er, soweit nachgewiesen werden kann, 1510 die erste Nachahmung: Andrea Antico aus Montona in Istrien, ein geschickter Formschneider und Xylograph, auch Kleriker in der Diöcese von Parenzo, hatte zu Rom in Gemeinschaft von

[1]) Nicht Heinrich Quentell in Köln, dessen Drucke von Nic. Wollick's *Opus aureum Musicae* (1501 und 1504) ganz entschiedene Tafel-Holzschnitte sind.

[2]) Man verbessere also Ambros, *Geschichte der Musik,* III. (2. Aufl.) S. 199.

Gio. Battista Columba und Marcello Silber (alias Franck) im October 1510 eine Sammlung *Canzoni nove* herausgegeben. Andrea Antico (Antiquus) wurde bald ein sehr gefürchteter Nebenbuhler Petrucci's. Aber auch anderwärts regte es sich an verschiedenen Orten Italiens, den Notendruck gleichfalls zu versuchen und Petrucci aus der Alleinherrschaft seines Gebietes zu verdrängen.

Sogar in Venedig, wo Petrucci kraft seiner Privilegien ausschliessliche Vorrechte erhalten hatte, wurden ihm dieselben mehrfach streitig gemacht: Wie schon 1505 Marco da l'Aquila für Lautenmusik, so erhielt im Sept. 1513 Jacomo Ungaro[1]) ein Privileg für den Druck von *Canto figurato*, allerdings mit dem Zusatze, dass die ertheilte Vergünstigung nicht den früher bewilligten Concessionen zuwiderlaufe. Ob nun wirklich Jacomo Ungaro von seinem Rechte Gebrauch gemacht, ist nicht festzustellen, da nicht ein einziger Musikdruck von ihm bekannt geworden ist. Sehr bald auch verbreitete sich der Notendruck nach Florenz. Dort hatten sich die Florentiner Bürger Giovanbernardo di Salvestro, ein Geistlicher, und Giovanbattista di Cristofano, ein Gelbgiesser, zu gemeinsamer Arbeit zusammen gethan, eine Druckerei errichtet und umfängliche Versuche mit dem Druck von Musik angestellt. In einem Schreiben vom 8. Februar 1514 Florentinischen Stils (1515 unserer Zeitrechnung) kamen dieselben beim Senat ihrer Stadt um Gewährung eines 10jährigen Privilegs ein und zwar für eine Kunst, die bisher noch von keinem Anderen in Florenz zur Vollendung geführt worden sei, nämlich für eine neue, von ihnen erfundene Art, Musik wie Bücher zu drucken.[2]) Obwohl nun diesem Gesuche die Billigung nicht versagt worden ist und man mit Recht annehmen darf, dass jene beiden Florentiner Bürger nun auch praktische Beweise ihrer Kunst gegeben haben, ist uns doch keine ihrer musiktypographischen Leistungen erhalten geblieben. Besser sind wir von den Erzeugnissen der Sieneser und Neapolitaner Concurrenten Petrucci's unterrichtet. In Siena führte den Notendruck der aus Neapel gebürtige Pietro Sambonetto ein. Von ihm ist wenigstens eine, 1515 gedruckte Sammlung *Canzone, Sonetti, Strambotti et Frottole* auf uns gekommen. In Neapel finden wir Giovanni Antonio de Laneto aus Pavia thätig, der 1519 schon ein zweites Buch *Fioretti di Frottole* zum Druck gebracht hatte. In technischer Beziehung aber standen alle diese italienischen Notendrucke

---

[1]) *Jacomo Ungaro, intagliatore de lettere et habitante za XL anni in questa excellentissima citade, trovato el modo de stampare canto figurato, et temendo che altri, come accade, toglia el fructo de le sue fatiche, suplica a la Excellentia Vostra* . . . Vergl. Fulin, l. c. S. 98.

[2]) Interessant ist die Begründung der Nützlichkeit ihrer Erfindung: Sie meinten, dass man dadurch die Notendrucke für die Hälfte weniger kaufen könne, als wenn sie geschrieben oder sonstwie hergestellt wären. Wir besitzen also damit einen ungefähren Anhalt für die nach unseren Begriffen sicher sehr hohen Preise der ersten Notendrucke. — Das vollständige Dokument findet sich wiedergegeben in G. Ottino, *Di Bernardo Cennini e dell' arte della stampa in Firenze. Firenze, 1871.* S. 85 ff.

denen Petrucci's bei Weitem nach, sie haben auch, mit alleiniger Ausnahme der Werke Andrea Antico's, einen nachhaltigen Erfolg nicht aufzuweisen.

Andrea Antico[1]) hatte sich, wie schon oben bemerkt, in Rom niedergelassen und dort 1510 sein erstes Werk herausgegeben. Er druckte nicht nur in der Manier des Petrucci'schen Doppeldruckes mit beweglichen Typen, sondern auch in der des Holzschnittes und lieferte in der letzteren Herstellungsart, namentlich bei grösseren Formaten, vorzügliche Arbeiten wie u. A. sein *Liber quindecim Missarum* vom Mai 1516. In allen Zweigen seines Berufs wohlerfahren, war Antico zugleich ein gewiegter Geschäftsmann. Er verstand es, durch mehrfache Widmungen seiner Arbeiten an Leo X., sich die Gunst des Papstes zu erwerben und auch dauernd zu erhalten. Im Januar 1516 hatte er von diesem ein zehnjähriges Privileg zugebilligt bekommen, doch zunächst nur für die Herstellung von Notenbüchern im Grossfolio-Formate. Gegen Schluss dieses päpstlichen Sendschreibens wird nun ausdrücklich betont, dass keineswegs damit beabsichtigt sei, den 1513 Petrucci verliehenen Zugeständnissen Abbruch zu thun, zumal des Letzteren Thätigkeit sich nicht auf Drucke genannten Formates erstrecke. Inzwischen beschäftigte sich Antico mit der in Italien bisher noch nicht gelösten Aufgabe, Orgeltabulaturen zu drucken. Seine Versuche hatten Erfolg und so veröffentlichte er denn 1517 das erste in Italien erschienene Werk dieser Art, die *Frottole intabvlate da sonare Organi, libro primo.*[2]) Seine Leistung wurde durch ein neues päpstliches Schutzrecht (1517) anerkannt und vor Nachahmung geschützt. Dass damit nun ein Theil der vier Jahre zuvor dem Petrucci feierlich verbrieften Concessionen ohne Weiteres durchbrochen wurde, bildete für die neue Privilegsertheilung keinen Hinderungsgrund. Ja, es wird sogar in diesem Schutzbriefe ausdrücklich auf Petrucci hingewiesen und dessen Nachlässigkeit gerügt, dass er noch kein einziges Werk dieser Art ans Licht gebracht und daher des Papstes und Anderer Erwartungen getäuscht habe.

Die Erfolge Andrea Antico's mögen Petrucci verdrossen und entmuthigt haben. Mehr und mehr zog er sich vom Notendruck zurück und gab denselben schliesslich nach 1519 ganz auf. Die Gründe, die ihn dazu veranlassten, mögen wohl auch darin zu suchen sein, dass er die Unmöglichkeit erkannte, mit seinen formvollendeten und darum aber kostspieligen Arbeiten gegen den mehr geschäftsmässigen Betrieb seiner Concurrenten zu bestehen. Unterdessen hatte man übrigens das Verfahren des doppelten Druckes ver-

---

[1]) Vergl. Albino Zenatti, *Intorno ad Andrea Antico da Montona (Archivio stor. per Trieste, l'Istria ed il Trentino*, vol. I, fasc. 2), desgl. Zenatti, *Andrea Antico. Novi appunti (Roma, tip. Forzani)*, endlich A. Gravisi, *Andrea Antico istriano da Montona (Atti e memorie d. Società istriana di archeologia e storia patria, Parenzo. Anno II, 1885.)*

[2]) Ein Exemplar im Besitze des Grafen Erwin Nostitz-Riemeck in Prag. — Am Schlusse des Buches befindet sich der vollständige Text des erneuerten päpstlichen Privilegs.

lassen und dafür durch einfachen Druck Ersatz geschaffen. Man hatte also Musikdrucke hergestellt, in denen Noten und Linientheile sich auf einer und derselben Type befinden. Wer diese wesentliche Vereinfachung und Erleichterung zuerst eingeführt hat, ist nicht mit Sicherheit anzugeben. Das älteste bekannte Beispiel einfachen Druckes ist die oben citirte Sieneser Sammlung vom Jahre 1515. So unvollkommen und unbeholfen dieser Anfang sich gestaltete, so gelangte die neue, einfache Methode doch gar bald zu grösserer Vollendung und namentlich zu grösserer Ausdehnung. Der Hauptplatz musiktypographischer Produktion wurde Venedig, das mehr als hundertfünfzig Jahre hindurch den bedeutendsten Theil des Notenbedarfs von fast ganz Europa besorgte.

Beilage I.

Inhaltsverzeichniss vom *Odhecaton.*

(Nach dem in Treviso befindlichen Exemplar.)

Auf d. Rückseite v. Blatt			
3	Ave Maria	à 4	De Orto
4	Je cuide se ce tamps me dure	„	(Anonimo)
5	Hor oires une chanson	„	(Anonimo)
6	Nunqua fue pena maior	„	(Anonimo)
7	Brunette	„	Jo. Stokem
8	Jay pris amours . .	„	(Anonimo)
9	Nenciozza mia . . .	„	Japart
10	Je ne fay plus . . .	„	(Anonimo)
11	Amours Amours . .	„	Hayne
12	Bergerette sauoyene .	„	Josquin
13	E qui le dira	„	(Anonimo)
14	Cest mal charche . .	„	Agricola
15	Helas que poura deuenir	„	Caron
16	Adieu mes amours . .	„	Josquin
17	Pour quoy non . . .	„	Pe. de la rue
18	Pour quoy ie ne puis dire (Vray Dieu damours)	„	Jo. Sthokem
19	Mon mignault (Gratieuse)	„	(Anonimo)
20	Dit le bourguygnon .	„	(Anonimo)
21	Hela ce nest pas sans rayson	„	Sthokem
22	De tous biens playne .	„	(Anonimo)
23	Jay pris amours . . .	„	Japart
24	Se congie pris	„	Japart
25	Amours amours amours	„	Japart
26	Cela sans plus ne sufi pas	„	(Anonimo)
27	Rompeltier	„	(Anonimo[1])
28	Alons ferons la barba .	„	Compere
29	Tmeiskin vas junck .	„	(Anonimo[2])
30	Ung franc archier . .	„	Compere
31	Lo seraie dire	à 4	(Anonimo)
32	Helas que il est a mon gre	„	Japart
33	Amor fait moult tant que argen dure (Il est de bonne heure) . . .	„	(Anonimo)
34	Nostre cambriere si malade estois	„	(Anonimo)
35	Acordes moy ce que je pense	„	(Anonimo)
36	Tan bien mi son pensa	„	Japart
37	Le seruiteur	„	(Anonimo[3])
38	James james james . .	„	(Anonimo)
40	Nous sommes de lordre de saynt babuyn . .	„	Compere
42	Je nay dueul	„	Agricola
44	Jay pris amours tout au rebours	„	Busnoys
45	He logeron nous . . .	„	(Anonimo)
46	Vostre bargeronette .	„	Compere
47	Je ne demande aultre degre	„	Busnoys
48	Pensif marj	à 3	Jo. Tadinghen
49	La morra	„	Yzac
50	Me doibt	„	Compere
51	Male bouche (Circumdederunt me) . . .	„	Compere
52	Lhomme banni . . .	„	Agricola
53	Ales regrets	„	Agricola
54	La stangetta	„	(Anonimo[4])
55	Helas	„	Ysac

Auf d. Rückseite v. Blatt		
56 Se mieulx ne vient damour	à 3	Compere
57 Helas	„	Tinctoris
58 Venes regrets	„	Compere
59 Ma bouche rit . . .	„	Okenhe (!)
60 Royne de fleurs . .	„	Alexander [Agricola]
61 Si dedero	„	Alexander [Agricola]
62 Ales regrets	„	Hayne
63 Garisses moy	„	Compere
64 Mes pensees	„	Compere
65 Fortuna per ta crudelte	„	Vincinet
66 Cela sans plus	„	Josquin
67 Mater patris	„	Brumel
68 Malor me bat	„	Okenghen
69 La plus des plus . .	„	Josquin
70 Ales mon cor	„	Alexander [Agricola]
71 Madame helas	„	(Anonimo[5])
72 Le corps (Corpusque meus)	„	Compere

Auf d. Rückseite v. Blatt		
73 Tant habo œul . . .	à 3	Compere
74 Tander naken	„	Obreht
76 Si a tort on ma blamee	„	(Anonimo)
77 Les grans regres . . .	„	(Anonimo)
78 Est possible que lhomme peult . . .	„	(Anonimo)
79 De tous biens playne	„	(Anonimo[6])
80 Fortuna dum gran tempo	„	(Anonimo[7])
81 Crions nouel	„	Agricola[8])
82 Benedictus	„	Isac
83 Le renuoy	„	Compere
84 O uenus bant	„	Josquin
85 Ma seule dame . . .	„	(Anonimo)
87 La alfonsina	„	Jo. Ghiselin
88 Leure e venue (Circumdederunt me) . . .	„	Agricola
89 Jay bien ahver . . .	„	Agricola
90 Mon souenir	„	(Anonimo)

Vorderseite	91	Royne du ciel (Regina celi)	à 3	Compere
Rückseite	91	Marguerite	„	(Anonimo)
„	92	Harraytre amours	„	Jo. Stoken
Vorderseite	93	Mais que ce fust	„	Compere
Rückseite	93	Venus tu ma pris	„	De Orto
„	94	Disant adieu madame	„	(Anonimo)
Vorderseite	95	Gentil prince	„	(Anonimo)
Rückseite	95	Puis que de vous	„	(Anonimo)
„	96	Tsat un meskin	à 4	Obreht
„	98	A la audienche	„	Hayne
„	100	Latura tu	„	(Anonimo)
„	102	De tous biens playne	„	(Anonimo[9])
„	103	Meskin es hu	„	(Anonimo)

---

[1]) Im Bologneser Exemplar: Ja. Obreht, in der Ausgabe 1504: Anonimo.
[2]) „ „ „ Isac „ „ „ „ Anonimo.
[3]) „ „ „ Busnoys, „ „ „ „ Anonimo.
[4]) „ „ „ Vuerbech, „ „ „ „ Anonimo.
[5]) „ „ „ Josquin, „ „ „ „ Anonimo.
[6]) „ „ „ sowie in der Ausgabe 1504: Pe. Bourdon.
[7]) „ „ „ Josquin, in der Ausgabe 1504: Anonimo.
[8]) „ „ „ ebenfalls: Agricola, in der Ausgabe 1504: Compere.
[9]) Im Index des Bologneser Exemplar (das Stück fehlt dort) findet sich der Autorname: Josquin, in der Ausgabe 1504: Anonimo.

Beilage II.

Verzeichniss der Notendrucke Petrucci's von 1501—1506.

Datum.	Titel.	Fundort.
1501, 15. Mai:	Harmonice Musices Odhecaton, A. . .	Treviso, Bologna.
1501 [1502], 5. Febr.:	Canti B, numero cinquanta	Bologna.
1502, 9. Mai:	Motetti A, numero trentatre	Bologna.
1502, 27. Sept.:	Misse Josquin	Berlin, Bologna.
1502, 27. Dec.:	Liber primus Missarum Josquin . . .	Wien.
1503, 24. März:	Misse Obrecht	Berlin, München, Wien, Bologna.
1503, 10. Mai:	Motetti de passione, de cruce, de sacramento, de beata virgine et huiusmodi. B.	London, Bologna.
1503, 17. Juni:	[Misse] Brumel	Wien, Berlin, Bologna.
1503, 15. Juli:	[Misse] Joannes Ghiselin	Berlin, Wien, Rom, Bologna.
1503, 4. Aug.:	Canti B, numero cinquanta	Paris.
1503, 31. Oct.:	Misse Petri de la Rue	Bologna, Wien, Berlin, Rom, London.
[1503,] —	Missarum Josquin, Liber II.	Wien.
[1503,] —	Missarum Josquin, Liber III.	Wien.
1503 [1504], 10. Febr.:	Canti C, No. cento cinquanta	Treviso, Wien, Paris.
1504, 23. März:	Misse Alexandri Agricole	Berlin, Wien, Bologna, Rom.
1504, 25. Mai:	Harmonice Musices Odhecaton, A. . .	Paris.
1504, 15. Sept.:	Motetti C	Wolfenbüttel, Bologna, Florenz, Wien, München.
1504, 28. Nov.:	Frottole, libro I.	Wien, München.
1504 [1505], 8. Jan.:	Frottole, libro II.	München.
1504 [1505], 6. Febr.:	Frottole, libro III.	München.
1505, 22. März:	Misse de Orto	München, Wien, Bologna.
1505, 4. Juni:	Motetti, libro IV.	Wolfenbüttel, Wien.
1505, ult. Juni:	Missarum Josquin, Liber II.	Bologna.
1505, ult. Oct.:	Fragmenta missarum	Wolfenbüttel, Wien, Bologna.
[1505,] —	Strambotti, Ode, Frottole . . . . libro IV.	München.
1505, 23. Dec.:	Frottole, libro V.	München, Wien.
1505, —	Motetti a cinque, libro I.	Berlin, Wien.
1505 [1506], 5. Febr.:	Frottole, libro VI.	Wien, München.
1506, 8. April:	Lamentationum, Liber I.	Bologna.
1506, 29. Mai:	Lamentationum, Liber II.	Bologna.
1506, 20. Oct.:	Misse henrici Izac	Bologna, Wien, London.

VERZEICHNISS
der
im Jahre 1895 erschienenen Bücher und Schriften
über Musik.

Mit Einschluss der Neuauflagen und Uebersetzungen.

Von

Emil Vogel.

*Die mit einem * versehenen Werke wurden von der Musikbibliothek Peters erworben.*

Lexika und Verzeichnisse.

The **Awards** Souvenir s. Instruments.

Bibliographie* Musicale Française, publiée par la chambre syndicale du commerce de musique. 21 Année, 1895. Paris, rue de Londres 25.

Boisson, Felix. Dix années d'éphémérides musicales. Paris, chez l'auteur, rue Saint-Luc 8.

Brendler, Paul. Verzeichniss der 1895 i. d. kgl. kath. Hofkirche zu Dresden v. d. kgl. musikal. Kapelle u. d. Kirchensängern auszuführenden Gottesdienste. Dresden, Warnatz & Lehmann.

Buck, Dudley. Complete pronouncing dictionary of musical terms. New Edition. London, Reeves.

Catalogue* of the principal instrumental and choral works performed at the Saturday Concerts (Crystal Palace) from October 1855 to May 1895. Crystal Palace, Evans & Co.

Catalogus van de bibliotheken der Maatschappij tot bev. d. Toonkunst. (Supplement 1895.) Amsterdam, Vereeniging voor Noord-Nederlandsche Muziekgeschiedenis (Fr. Muller & Co.).

Challier, Ernst.* Vierter Nachtrag zum Verzeichniss sämmtlicher komischer Duette u. Terzette, umfassend d. Zeit v. Sept. 1893 bis Oct. 1895. Giessen, Selbstverlag.

Clarke, A. Mason. A biographical Dictionary of Fiddlers. London, Reeves.

Crystal Palace s. Catalogue.

Dictionary, Biographical — of Musicians. New Ed. London, Cocks & Co.

Dictionary of British Musicians. London, Jarrold & Sons.

Dreves, Guido Maria. Analecta hymnica medii aevi. (XIX: Hymni inediti. XX: Cantiones et muteti. Lieder u. Motetten des Mittelalters. XXI: Cantiones et muteti. 2. Folge.) Leipzig, Reisland.

Fiedler, Fr. Handlexik. f. Zitherspieler. Tölz, Verl. d. „Echo v. Gebirge“ (Leipzig, Grude).

Frank, Paul.* Kleines Tonkünstlerlexikon. (Taschenbüchlein des Musikers, 2. Bändchen.) 9. Aufl. Leipzig, Merseburger.

Friedlaender, Max.* Opern-Statistik f. d. Jahr 1894. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Handbook, The Teachers' —, a graded catalogue of songs and piano music. New Ed. Cincinnati, the John Church Comp.

Instruments, Musical — at the World's Columbian Exposition. (The Awards Souvenir.) Chicago, The Presto Co., Dearborn Str. 324.

Kornmüller, P. Utto.* Lexikon der kirchlichen Tonkunst. 2. verb. Aufl. II. Theil. Regensburg, Coppenrath.

Kothe, Bernh. Führer durch die Orgel-Litteratur. 2. Bändchen. (Fortsetzung d. Führer d. d. Orgel-Litteratur, bearb. von B. Kothe u. Th. Forchhammer.) Leipzig, Leuckart.

Kümmerle, S.* Encyklopädie d. ev. Kirchenmusik. 4. Bd. W—Z. Gütersloh, Bertelsmann.

Melitz, Leo. „Liliput" Opernführer. 200 Operntexte nach Angabe des Inhalts der Gesänge. Berlin, Wiener.

Musikbibliotheken,* Breitkopf & Härtel's historische — f. prakt. Musikpflege. 1. Heft: Akademisches Orchester-Concert. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Musik-Katalog.* Gesammelte Verlags-Kataloge des deutschen Musikalienhandels zusammengestellt vom Verein d. Deutschen Musikalienhändler. I.—VI. Bd. Leipzig, Verein d. d. Musikalienhändler.

Oesterlein, Nic.* Beschreibendes Verzeichniss des Richard-Wagner-Museums in Wien. Katalog einer Richard-Wagner-Bibliothek. IV. Band. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Pauer, Ernst. A Dictionary of Pianists and Composers for the Pianof. London, Novello.

(Ricordi, Gio.) Catalogo generale delle edizioni G. Ricordi & Co. Vol. I. II. Milano, Ricordi.

Riemann, Hugo. Dictionnaire de Musique. Traduit d'après la 4me édition par Georges Humbert. (1re livraison.) Paris, Perrin et Cie.

Riemann, Hugo. Dictionary of Music. Translation by J. S. Shedlock. Part X. (Pasquini to Reichardt.) London, Augener.

Salvioli, Giov. e **Salvioli, Carlo.** Bibliografia universale del teatro drammatico italiano, con particolare riguardo alla storia della musica italiana. Vol. I, disp. 2—4. Venezia, stab. tip. lit. Carlo Ferrari.

Schwartz, Rud.* General-Register z. Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft. Bd. I—X, 1885—1894. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

(Snoeck, C. C.)* Catalogue de la collection d'Instruments de Musique anciens ou curieux formée par C. C. Snoeck. Gand, Vuylsteke.

Thouret, Georg.* Katalog der Musiksammlung auf der Königlichen Hausbibliothek im Schlosse zu Berlin. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Vanbianchi, Carlo. Autografi di musicisti, commediografi e artisti, presentati all' esposizione nazionale d'arte teatrale in Milano, 1894. Milano, Tip. Pirola.

Vereins-Katalog.* (Begonnen 1870.) Eine selbständige Beilage zu den „Fliegenden Blättern f. Kath. Kirchenmusik v. Fr. Witt", fortges. v. Fr. Schmidt. 8. Heft, Inhalt: No. 1501—1838. Regensburg, Pustet.

Verzeichnis v. leicht aufführbaren Theaterstücken und Musikalien. 4. Aufl. Paderborn, Esser.

Verzeichniss* der im Jahre 1894 erschienenen Musikalien. 43. Jahrgang oder 7. Reihe 3. Jahrgang. Leipzig, Hofmeister.

Periodische Schriften.

L'Accord Parfait. Dir.: Mich. Chapuis. Paris.

Almanacco musicale giornaliero . . . compilato per cura di Giuseppe Albinati. Milano, Ricordi.

Almanach* des Spectacles, continuant l'ancien Almanach des Spectacles (1752 à 1815). [Publié par] Albert Soubies. Année 1894. Paris, Flammarion.

Amphion. Revista quinzenal. Musica, Theatros, Bellas-Artes. IX anno 3.a Serie, 1895. Dir.: J. Neuparth. Lisboa, Rua nova do Almada 79 e 99.

Les **Annales** du théâtre et de la musique. 20me Volume (Année 1894). Dir.: Edouard Noël et Edm. Stoullig. Paris, Charpentier.

Annuaire* des artistes de l'enseignement dramatique & musical et des sociétés orphéoniques de France & de l'Etranger. Neuvième année 1895. Directeur-Fondateur Emile Risacher. Paris, rue Montmartre 167.

Annuaire du Conservatoire royal de musique de Bruxelles. 19e Année, 1895. Bruxelles, Muquardt, Falk, Succr.

L'Annuaire officiel de la Musique en Belgique. 7e Edition pour 1895. Frameries, Dufrane-Friart.

Annuario del R. Conservatorio di musica di Milano. Anno scolastico 1894—95. (Anno XIII.) Milano, tipogr. Enrico Reggiani.

Annuario scolastico del Liceo musicale Rossini in Pesaro. Anno XVII (1894—95). Pesaro, Tip. A. Nobili.

La Armonía, Revista musical. Vol. I, 1895/96. Red. - Propietario: Avoquini. Lima (Peru), Avoquini.

American **Art Journal.** A weekly critical review devoted to music, art, and the music trades. Vol. 65. 1895. New York, Union Square 23.

Arta. Revista musicala. Anul. IV. 1895. Redactor: Titus Cerne. Jassy, Strada Coroi 1.

Atti* dell' Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze. Anno XXXIII: Commemorazione della Riforma melodrammatica. (R. Gandolfi: Dell' Opera in Musica, G. O. Corazzini: Jacopo Peri e la sua famiglia, G. Mazzoni: Cenni di Ottavio Rinuccini &c.) Firenze, tipogr. Galletti e Cocci.

L'Avenir Musical. 3e Année 1895. Réd. en chef: Ch. Romieux. Genève, rue Général-Dufour 20.

Bericht* des Königl. Conservatoriums für Musik (und Theater) zu Dresden über das 39. Studienjahr 1894/95. (Enthält u. A. „Wachsthum der Impietät gegenüber den grossen Tonmeistern der Vergangenheit" von Fel. Dräseke.) Dresden, Warnatz & Lehmann.

Bericht, Statistischer — üb. d. Conservatorium für Musik und darstellende Kunst der ... Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Für das Schuljahr 1894—1895. Wien, Wallishausser.

Bericht über den Tonkünstler-Verein zu Dresden. 41. Vereinsjahr 1894/95. Dresden, Druck von F. Lommatzsch.

Bibliographie* Musicale Française ... 21e année, 1895. Paris, rue de Londres 25.

Blätter, Bayreuther —. 18. Jahrgang 1895. Red. u. hrsg. v. H. v. Wolzogen. Bayreuth (Leipzig, Leede).

Blätter, Fliegende — des ev. Kirchenmusik-Vereins in Schlesien. 27. Jahrg. 1895. Red.: Musikdirektor Zimmer. Breslau, Alexanderstr. 27.

Blätter,* Fliegende — f. kath. Kirchenmusik. 30. Jahrgang 1895. Red.: Fr. Schmidt. Regensburg, Pustet.

Boletin Musical. Año IV: 1895. Director: D. Ant. Sanchez Ferris. Valencia, Bajada S. Francisco 29.

Caecilia. Algemeen muzikaal tijdschrift van Nederland. 52. Jaargang 1895. 's-Gravenhage, Nijhoff.

Caecilia. Monats-Blätter f. kath. Kirchen-Musik. XII. Jahrg. 1895. Red.: Ch. Hamm. Strassburg, Le Roux & Co.

Cäcilia. Zeitschrift für kath. Kirchenmusik. 3. Jahrg. 1895. Red.: F. Rotter. Breslau, Goerlich.

Cäcilien-Kalender f. kathol. Chorregenten, Lehrer ... Schalt-Jahr 1896 ... hrsg. v. Dr. Fr. X. Haberl. Regensburg, Pustet.

Cäcilienkalender s. Jahrbuch (Kirchenmusikalisches).

Cécile s. Sainte-Cécile.

Centralblatt* für Instrumentalmusik, Solo- u. Chorgesang. X. Jahrg. (Oct. 1894 bis Oct. 1895). Hrsg.: A. W. Gottschalg. Leipzig, Licht.

Centralblatt der Zithervereine. 2. Jahrgang (Oct. 1894 bis Oct. 1895). Wien, Rebay & Robitschek.

Centralblatt deutscher Zither-Vereine. 18. Jahrg. 1895. Red.: Hans Thauer. München (Leipzig, Kabatek).

Chanson fin de siècle, écho des théâtres et concerts, journal hebdomadaire. Ire année 1894—95. Paris, impr. Lambert, boulev. Pereire 176.

Le **Chantage,** organe sonore des maîtres chanteurs. 1re année. (No. 1: 16 déc. 1894.) Paris, impr. Germond.

The **Choir Leader.** Vol. X (?), 1895. Dayton, Lorenz & Co.

Chorgesang s. Centralblatt (f. Instr. Musik).

Der **Chorwächter.** Eine gemeinverst. Volksschrift f. Kirchenmusik. 20. Jahrg. 1895. Red. v. J. G. E. Stehle. St. Gallen. (Regensburg, Feuchtinger & Gleichauf.)

Pacific **Coast,** musical journal. Vol. I. 1895. Editor and publisher: F. J. Zifferer. San Francisco, O'Farrell Street 26.

Correspondenz-Blatt d. ev. Kirchengesangvereins f. Deutschland. 9. Jahrg. 1895. Red.: Joh. Waitz. Darmstadt, Waitz.

Courier, The musical —. [Vol. XVII: 1895]. New-York—London, Blumenberg.

La **Critica**, rivista settimanale di arte, diretta da Gino Monaldi. Anno I: 1894—95 (No. 1: 15 novembre 1894). Roma tip. dell' Unione cooperativa editrice.

Dalibor. Hudební listy. Ročnik XVII. Red.: Fr. A. Urbánek. Prag, Urbánek.

Directory, The Musical—. Annual and Almanack for 1895. Vol. 43. London, Rudall.

Directory,* Reeves' Musical—of Great Britain and Ireland for 1895. London, Reeves.

Echo des concerts, paraissant hebdomadairement. 1re année (No. 1: 8 octobre 1895). Paris, imprim. Alcan-Lévy, rue du Faubourg-Saint-Martin 6.

L'**Écho** Musical. 25e Année. 1895. Bruxelles, Mahillon & Co.

Echo vom Gebirge. Fachblatt f. d. Interessen d. Zitherspieles. 13. Jahrg. 1895. Red. v. Fr. Fiedler. Tölz (Leipzig, Grude).

L'**Écho** des Orphéons. Journal des sociétés chorales et instrumentales. 35e Année. 1895. Dir.: Victor Lory. Paris, Rue Cadet 12.

The **Era**. Vol. 58. 1895. London, Wellingtonstr. 49, Strand.

The **Etude**. Vol. XIII. 1895. Philadelphia, Pa. Chestnut St. 1708.

L'**Europe** Artiste. 43e Année. 1895. Dir.: Pascal-Estienne. Paris, Rue Montmartre 123.

France Chorale, La nouvelle —. Moniteur des Orphéons et des Sociétés instrumentales. 27me Année, 1895. Dir.: Camille de Vos. Paris, rue d'Aboukir 3.

France musicale, paraissant mensuellement. 1re année (No. 1: 8 octobre 1895). Paris, impr. Alcan-Lévy, rue du Faubourg-Saint-Martin 6.

Freund's musical weekly. Vol. X. XI. 1895. New York, Harry E. Freund.

Gazeta, Russkaja muz. (Russische Musik-Zeitung.) Jahrg. II: 1895. St. Petersburg, tip. Findeisen.

Gazette musicale de la Suisse Romande. IIe Année, 1895. Réd. en chef: Georges Humbert. Genève, rue du Rhône 25.

Gazzetta,* musicale di Milano. 1895. Anno 50. 1. 2. Semestre. Milano, Ricordi.

Gregorius-Blatt. Organ f. kath. Kirchenmusik. 20. Jahrg. 1895. Hrsg. H. Böckeler. Düsseldorf, Schwann.

St. **Gregoriusblad.** Tijdschrift tot bevordering van kerklijke Toonkunst. XX. Jaarg. 1895. Hoofdredacteur: J. A. Lans. Haarlem, Drukkerij St. Jacobs-Godshuis.

Gregoriusbote für kathol. Kirchensänger. 12. Jahrg. 1895. Red.: W. Schönen. Düsseldorf, Schwann.

Le **Guide*** musical. XLI. Volume, Année 1895. Dir.-Rédacteur: Maurice Kufferath. Bruxelles, rue de l'Arbre 18. (Paris, Fischbacher.)

Handweiser, Literarischer f. Freunde kath. Kirchenmusik. III. Jahrg. 1895. Hrsg. J. Auer. Regensburg, Coppenrath.

Harmonia. 4. Jahrg. 1895. (Ungarischer Text.) Budapest, Verl. d. „Harmonia", Waitznergasse 9.

Harmonie. 8. Jahrg. 1895. Red.: Otto Girschner. Hannover, Oertel.

Haus- u. Familienkalender, Boll's musikalischer —. 1896. Berlin, Boll.

The musical **Herald** . . . with which is incorporated "The Tonic Sol-Fa Reporter." No. 562—573: 1895. London, Curwen.

Ilustración* musical hispano-americana. Año VIII. 1895. Dir.: Fel. Pedrell, Red. en jefe: Jacinto E. Tort y Daniel. Barcelona, V. Berdós.

The **Indicator.** Musical Art and Musical Industries. Vol. XVII. 1895. Chicago, Dearbornstr. 225.

Jaarboekje voor musici, [1896] samengesteld door M. H. van't Kruijs. Rotterdam, Wenk & Birkhoff.

Jahrbuch,* Kirchenmusikalisches — f. 1895, hrsg. v. Dr. F. X. Haberl. 10. Jahrgang (20. Jahrg. d. Cäcilienkalenders.) Regensburg, Pustet.

Jahrbuch des k. k. Hof-Operntheaters in Wien. Hrsg. f. Neujahr 1895 v. Souffleur Ferd. Hirt. Wien (Leipzig, Literar. Anstalt, A. Schulze).

Jahrbuch* der Musikbibliothek Peters f. 1894. 1. Jahrgang, herausg. von Emil Vogel. Leipzig, Peters.

Jahresbericht, 14. — der internationalen Stiftung: „Mozarteum" in Salzburg 1894. Salzburg, Kerber.

Jahresbericht, Zwanzigster — der Königl. Musikschule Würzburg (1895). Würzburg, Druckerei v. H. Stürtz.

Jugendpost, Musikalische —. 10. Jahrg. 1895. Stuttgart, Grüninger.

Kalender-Almanach, Musikalischer — für 1895. (Russischer Text.) St. Petersburg, Verlag der Russkaja muz. Gazeta.

Kartell-Zeitung. Officielles Organ d. Verb. Deutscher Studenten-Gesangvereine. XI. Jahrg. 1895. Hrsg. Dr. H. Ude. Hannover, Finkenstr. 3.

The **Keynote.** Vol. XVII (11th year), 1895. Editor: J. B. Spillane. New York, 3 East 14th Street.

Der **Kirchenchor.** Organ d. Cäcilia-Vereine Vorarlbergs u. d. Diöcese Gurk. 25. Jahrg. 1895. Red. Fr. Jos. Battlogg. Gurtis (Bregenz, Teutsch).

Der **Kirchenchor.** Zeitschrift d. Kirchenchorverbandes d. sächs. Landeskirche. 6. Jahrg. 1895. Schriftleitung: Organist Meissner. Verlag d. Kirchenchor-Verb. in Sachsen.

Kirchensänger, Der kath. — 8. Jahrg. 1895. Red.: Jos. Schulz u. Sylv. Bürgenmaier. Freiburg, Herder.

Der **Klavier-Lehrer.** Hrsg. v. Emil Breslaur. 18. Jahrg. 1895. Berlin, W. Peiser.

Konzertsaal,* Leipziger —. Hrsg. v. Fr. Wild u. P. Alex. Wolff. 1894/95. (I. Jahrg.) Leipzig, Wild.

Kunst-Chronik, Allgemeine —. 19. Jahrg. 1895. Schriftleitung: Ad. Roeper u. Hans Moltan. München, Jos. Albert.

Künste,* Die redenden —. (Leipziger Konzertsaal.) Chefred.: Fr. Wild u. P. A. Wolff. 2. Jahrg. 1895/96. Leipzig, Wild.

Kunst- & Musik-Zeitung, Deutsche —. 22. Jahrgang. 1895. Herausgeber: Adolf Robitschek. Wien, Rebay & Robitschek.

Kunstnachrichten, Allgemeine —. Zeitschrift f. Musik, Theater, Literatur . . . Dir.: Rud. Kaiser. Chefred.: Vict. Bruckmüller. 1. Jahrg. 1895. Wien VII, Zieglergasse 29.

Liceo Franz Liszt. Revista artistica musical. Dir.: Camilo Giucci. Anno I. (No. 1: Mayo 15 de 1895.) Montevideo, imp. La Tribuna Popular.

The **Lute.** A monthly musical Journal. Ed. by Lewis Thomas. London, W. Great Marlborough Street 44.

Lyra, Die —. Wiener allgem. Zeitschrift f. d. liter. u. musikal. Welt. 18. Jahrg. Oktober 1894 bis September 1895. Wien. (Leipzig, Kittler.)

The **Magazine** of music. Letterpress part, Music part. Vol. 12. 1895. Edited by John W. Coates. London E. C., St. Martin's House — Ludgate Hill 29.

Die **Mandoline.** I. Jahrg. 1895/96. Red.: Joh. Haslwanter. München, Haslwanter.

The **Meister.** Journal of the Wagner Society. Edited by W. Ashton Ellis. Vol. VIII, 1895. London, Trübner & Co.

Le **Ménestrel.*** 61e Année, 1895. Paris, Heugel.

Militär-Musik-Zeitung, Neue —. 2. Jahrg. 1895. Schriftleiter: Theodor Kewitsch. Hannover, Lehne.

Militär-Musiker-Almanach f. d. Deutsche Reich. (1895.) Red. v. E. Prager. Berlin, Prager.

Militär-Musiker-Zeitung, Deutsche —. Red. u. hrsg. v. Emil Prager. 17. Jahrg. 1895. Berlin, E. Prager.

Musical **Million.** Vol. XXVI. 1895. Dayton (Virginia), the Ruebush-Kieffer Co.

The **Minstrel.** Vol. IV. 1895. London E. C., Fleet Street 115.

Mitteilungen d. bayerischen Sängerbundes. (Jahrg. 1885.) Red.: Dr. Fr. P. Datterer. Freising, Datterer.

Mitteilungen d. steirischen Sängerbundes. 1. Jahrg. 1895. Graz, Wagner.

Mittheilungen für die Mozart-Gemeinde in Berlin. (Erscheinen in zwangloser Folge.) Heft I. Hrsg.: Rud. Genée. Berlin, Mittler & Sohn.

Monatsbericht,* Musikalisch-literarischer — üb. neue Musikalien, musikalische Schriften . . . f. d. Jahr 1895. 67. Jahrg. Leipzig, Hofmeister.

Monatshefte* f. Musik-Geschichte. Red.: Rob. Eitner. 27. Jahrg. 1895. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Le **Monde Artiste** illustré. Musique, Théâtre, Beaux-Arts. 35e Année, 1895. Publication hebdomadaire. Paris, rue des Capucines 24.

Le **Monde** musical. 7e Année. 1895. Dir.: E. Mangeot. Paris, 3 rue du 29 Juillet.

Le **Monde** orphéonique. 12e année. 1895. Dir.: Margueritat. Secrétaire de la Red.: Félix Boisson. Paris, Boulevard Bonne Nouvelle 21.

Le **Moniteur** Instrumental. 4e Année, 1895. Dir.: Georges Tilliard. Paris, rue d'Aboukir 124.

Il **Mondo** artistico. Giornale di Musica, dei Teatri e delle belle Arti. Anno XXIX — 1895. Dir.: Aless. Fano. Milano, Via San Pietro all' Orto 11.

Music. A monthly Magazine. 1895. W. S. B. Mathews, Editor. Chicago, Music Magazine Publishing Co. (1402—5, Auditorium.)

San Francisco **Music** and Drama. Vol. XXIV. 1895. Red.: J. F. Thrum. San Francisco, Clay Street 636.

Music Trades, edited by John C. Freund. Vol. X. 1895. New York, Union Square 27.

Musica* sacra. Gegründet v. F. X. Witt. Hrsg. v. F. X. Haberl. Neue Folge VII, als Fortsetzung 28. Jahrg. 1895. Regensburg, Pustet.

Musica sacra. Rivista liturgica musicale. Anno XIX. (1895.) Milano, G. Gallignani.

The British **Musician** and Orchestral Times. An illustr. monthly magazine for instrumentalists. Vol. VIII. 1895. London, Doulton & Co.

The Canadian **Musician.** Vol. VII: 1895. J. Lewis Browne, Editor. Toronto-Canada, Whaley-Royce & Co.

Musik-Instrumenten-Zeitung. 5. Jahrg. Oktbr. 1894 bis Septbr. 1895. Red.: Carl Baetz. Berlin, Warschauer.

Musik-Kalender, Präger & Meiers — f. 1896. Herausgeber: H. Wilhelm. Bremen, Präger & Meier.

Musik- und Theaterzeitung, Österr. —. VII. Jahrgang Oct. 1894 bis Oct. 1895. Hrsg.: B. Lvovsky, verantw. Red.: A. Karlin. Wien, I. Krugerstrasse 8.

Musik-Zeitung,* Allgemeine —. Red.: Otto Lessmann. 22. Jahrg. 1895. Charlottenburg, Exped. der allgem. Musik-Zeitung.

Musik-Zeitung,* Neue —. 16. Jahrg. 1895. Red.: A. Svoboda. Stuttgart, Grüninger.

Musik-Zeitung, Russlands —. Band I: 1895. Red. u. Hrsg. bis Sept. 1895: Gregor Gabrilowitsch, vom Sept. 1895: Eigenthum d. St. Petersburger Typographie-Actien-Ges. St. Petersburg, Wosnessenskij-Prospekt 3.

Musiker-Kalender,* Allgem. Deutscher — f. 1896. 18. Jahrg. Red. v. Bernh. Wolff. Berlin, Raabe & Plothow.

Musiker-Kalender,* Max Hesse's Deutscher— f. d. Jahr 1896. 11. Jahrg. Leipzig, Hesse.

Musiker-Zeitung,* Deutsche —. Hrsg. v. J. Bumke. Red.: W. Lackowitz. 26. Jahrg. 1895. Berlin, Exped. Besselstr. 20.

Musiker-Zeitung, Hannoversche —. Red.: Th. Kewitsch. 3. Jahrg. 1895. Hannover, Lehne & Co.

Musiker-Zeitung, Oesterr.-Ungarische —. Jahrg. III. 1895. Red.: Joh. Mörth. Wien XII, 1. Grünberggasse 9.

Der **Musikfreund.** Mitteilungen d. Vereins d. Musikfreunde. (Erscheint in zwangloser Folge.) Red.: Fritz Schuberth. Leipzig, Schuberth jr.

Musiktidning, Svensk —. 15. årg. 1895. Red.: Fr. J. Huss. Stockholm, Kammakaregatan 50.

Musikzeitung,* Neue Berliner —. Red. Aug. Ludwig. 49. Jahrg. 1895. Berlin, Aug. Ludwig.

Musikzeitung, Schweizerische — u. Sängerblatt. Red.: A. Niggli. 35. Jahrg. 1895. Zürich, Hug.

La **Musique.** Journal d'art indépendant. Red.: Edmond Bailly. Vol. I: 1895. Paris, au bur. du journal.

De **Muziekbode.** Tiende Jaargang 1895. Tilburg, Kessels & Co.

Muziekkalender, Nederlandsche — voor 1896. 's Gravenhage, G. H. v. Eck. (Haagsche Bockhandel en Uitgevers-Maatschappij.)

Neujahrsblatt* der allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich auf das Jahr 1895. (Enthält: Adolf Jensen. Ein biographisch-kritischer Essay v. A. Niggli.) Zürich, Füssli.

News, Musical —. Vol. VIII. IX. 1895. London, Fleet Street 130.

News, The musical —. A monthly review. Vol. 2 (Numb. 1: April 1895). New-York, Carnegie Hall.

Novitäten-Anzeiger für Klavier- u. Zithermusik.(Ausg.nach Bedarf.) Hrsg.: Woldemar Liebert. Dresden, Liebert.

Novitäten-Anzeiger für die musikal.Welt. XI. Jahrg. 1895. (Ausg. nach Bedarf.) Erding (Oberbayern), Jos. Hauser.

Novitäten-Anzeiger für neu erschienene Werke a. d. Gebiete d. Zither-, Guitarren-, Mandolinen- u. Xylophon-Literatur. (Ausg. nach Bedarf.) Hrsg.: Emil Grude. Leipzig, Grude.

Opinion, Musical — and Music Trade Review. Vol. XIX. 1895. London E.C., Holborn 150.

Das **Orchester.** 12. Jahrg. 1895. Red.: Bruno Schulze. Dresden, Seeling.

L'Orchestre, revue théatrale ... programme quotidien des théatres et concerts. 45e année, 1895. Red. en chef: Arthur Verneuil. Paris, Rue Bergère 27.

Der **Organist.** Organ des Allgemeinen Organistenvereins. (Köln.) Hrsg. v. H. Pauli, Domorganist in Trier. 1. Jahrg. 1895. Düsseldorf, Schwann.

The **Organist** and Choirmaster. A mid-monthly musical magazine. Vol. III. 1895. London W, Oxfordstr. 139.

Orgel, Die —. Monatsschrift f. Orgelmusik und Kirchengesang. 6. Jahrg. Oct. 1894 bis Sept. 1895. Red. v. Fr. Lubrich. Leipzig, Klinner.

Het **Orgel.** 10de Jaargang, 1895. Red.: Rich. Hol. Rotterdam, Imming & Zoon.

L'Orphéon, Journal des sociétés chorales et instrumentales de France ... 41e année. 1895. Dir.: Emile Deplaix. Paris, Boulev. du Temple 16.

La **Palestra** musicale. Anno I (No. 1: 26 maggio 1895). 1895. Milano, tip. C. Moreo.

The **Pianist,** a monthly journal devoted to music. Vol. 1. 1895. New-York, the Virgil Practice Clavier Co., West 15th St. 26.

Presse, Neue musikalische —. (Vormals Internationale Musikzeitg.) Hrsg.: Franz Wagner und Karl Kratochwill. IV. Jahrg. 1885. Wien, Krämer's Nachf.

The **Presto.** 12th Year. 1895. Chicago, Dearborn Str. 324.

Raff-Conservatorium. Bericht über das Schuljahr 1894—1895 (13. Jahresbericht). Frankfurt a. M., Gebr. Knauer.

Record, Monthly Musical —. Vol. XXV. 1895. London, Augener.

Der **Regisseur.** Fachblatt f. Theater, Musik u. Kunst. Red.: C. F. van Hell. 2. Jahrg. April 1895 bis März 1896. Berlin, Steinitz.

Official **Report** of the 7th annual meeting of the New-York State Music Teachers' Association ... 1895. Troy, N. Y. Henry Stowell & Son, printers.

Review, Kunkel's musical —. Vol. 18, 1895. (No. 159—170.) St. Louis, Olive St. 612.

Review, Levassor's Musical —. Vol. I, No. 1: October 1th 1895. Cincinnati, East Fourth str. 124.

Review, The London and Provincial Music Trades —. 18th year. 1895. London E.C., Racquet Court, Fleet Street 1.

Review,* The new quarterly musical —. Vol. II (1894/95). London, Cocks.

Review, The Scottish Musical —. (Vol. I.) 1894/5. Glasgow, Oswald Str. (London, Reeves).

Revista artistica musical (Montevideo) s. Liceo Franz Liszt.

Revue d'art dramatique. 10e année. Dir.: F. L'homme. Paris, rue de Rennes 44.

Revue de musique religieuse, paraissant tous les trois mois. 1re année. (No. 1: Juillet 1895.) Marseille, Mingardon.

Revue Sainte-Cécile s. Sainte-Cécile.

Rigoletto, gazzettino teatrale, artistico ... Anno I (No. 1: 15 febbraio 1895). Napoli, tip. Mormile.

Rivista* Musicale Italiana. Vol. II. 1895. Torino, Bocca.

Roll of the Union of Graduates in Music and Kalendar f. 1895. London, Musical News Office.

Romania Musicala. Revista Musicala-Theatrala-Literara. Director-proprietar-fondator, Const. M. Cordoneanu. Bucuresci, Strada Olteni 46.

Rundschau, Österreichische ... Vormals Musikal. Rundschau. Neue Wiener Musikzeitung. Hrsg.: Fel. Faith. Red.: Jos. Wiedmann. 10. Jahrg. 1895. Wien, Exped. Rembrandtstr. 37.

Sainte-Cécile. Revue Musicale. Emile Mennesson, fondateur-éditeur-propriétaire. Directeur: E. Rix. 3e année, Oct. 1895 à Juillet 1896. Reims, rue Carnot 10.

Sänger-Gruss. 17. Jahrg. 1895. Red.: Rich. Schmitz. Bonn, Schergens.

Die **Sängerhalle.*** Red.: Carl Kipke. 35. Jahrg. 1895. Leipzig, Siegel.

Sänger-Zeitung, Akademische —. I. Jahrg. 1895. Leipzig-Reudnitz, M. Hoffmann.

The **School Music Review,** a monthly periodical. Vol. 4: 1895. London, Novello.

La **Scuola** Veneta di musica sacra. Dir.: G. Tebaldini. Anno IV: 1895. Venezia, editoria della Scuola Veneta di mus. sacra.

La **Semaine** musicale de Lille et du Departement du Nord. 15e année. 1895. Dir.: Ed. Français. Lille, Boulev. de la Liberté 109.

Signale, Berliner —. Hrsg.: Phil. Roth. II. Jahrg. 1895. Berlin, Lützowstr. 84a.

Signale, Münchener —. 13. Jahrg. 1895. Red.: Edm. Moshammer. München, Moshammer.

Signale* für die musikalische Welt. Red.: Bartholf Senff. 53. Jahrg. 1895. Leipzig, Senff.

Signaler, Skandinaviske —. 1895. Red.: Aug. Moth-Lund. Kjöbenhavn, Hennings.

Siona. Monatsschrift f. Liturgie u. Kirchenmusik. 20. Jahrg. 1895. Hrsg.: Max Herold. Gütersloh, Bertelsmann.

The **Song Journal,** devoted to Music, Literature and the Music Trades. Published Monthly. Vol. I, 1895/96. London, Fleet Street 115.

Standard, The Musical —. Vol. I. II. (48. 49.) 1895. London E.C., Fleet Street 185.

The **Strad.**[1]) Vol. 6: 1895. London, Fleet Street 186.

The **Strand** Musical Magazine. 1895. Vol. 1. 2. Edited by E. Hatzfeld. Illustrated text. Music. London, Newnes.

Tage-Buch der königl. sächsischen Hoftheater vom Jahre 1894 ... v. Fr. Gabriel u. L. Knechtel. 78. Jahrg. Dresden, Warnatz & Lehmann.

Der **Theater-Courier.** Wochenschrift f. Theater, Musik . . . Red.: Edm. May. Hannover, May.

Tijdschrift d. Vereeniging v. Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis. Deel V, 1e Stuk. Amsterdam, Fr. Muller.

Times, Chicago Musical —. Vol. XVII. 1895. Chicago III, Van Buren St. 46 and 48.

Times,* The Musical —. Vol. XXXVI: 1895. London, Novello.

[1]) Abkürzung für Straduarius.

La **Tribune** de Saint-Gervais. Bulletin mensuel de la Schola cantorum. Vol. I. 1895. Paris, libr. Chevalier-Marescq et Co.

Urania. Musik-Zeitschrift f. Orgelbau, Orgel- u. Harmoniumspiel. Hrsg. v. A. W. Gottschalg. 52. Jahrg. 1895. Erfurt, Conrad.

Vierteljahrs-Schrift, Kirchenmusikalische. Hrsg. v. J. Katschthaler. X. Jahrg. 1895. Salzburg, Mittermüller.

The **Violin Times.** A monthly journal ... ed. b. E. Polonaski. Vol. II. 1895. London S. W., Warwick Road-Earl's Court 38.

The **Violin World.** Vol. 3 (?), 1895. New York.

Visitor, The musical —. Vol. XXIV: 1895. Cincinnati, the John Church Comp. (James R. Murray, editor.)

La **Voix** parlée et chantée. Revue mensuelle publiée par le Docteur Chervin. 6e Année. 1895. Paris, Société d'Editions scientifiques: rue Antoine-Dubois 4.

Volksgesang, Der —. Red.: F. Schneeberger. 2. Jahrg. Novbr. 1894 bis Oktbr. 1895. Bern-Biel, Lack, Scheim & Co.

Weekblaad voor Muziek onder redactie van Hugo Nolthenius. 2. Jaarg. 1895. Amsterdam, van Munster.

Welt, Fromme's musikalische —. Notizkalender f. d. Jahr 1896. Red. v. Theod. Helm. Wien, Fromm.

Wochenblatt,* Musikalisches —. Hrsg. v. E. W. Fritzsch. 26. Jahrg. 1895. Leipzig, E. W. Fritzsch.

Wochen-Rundschau f. dram. Kunst, Literat. u. Musik. Hrsg.: Anton Bing. XI. Jahrg. 1895. Frankfurt a. M., Gaussstr. 9.

Zeitschrift* f. Instrumentenbau . . . hrsg. v. Paul de Wit. 15. Band. 1894—95. Leipzig, de Wit.

Zeitschrift,* Neue — f. Musik. Red.: Paul Simon. 62. Jahrg. 1895. Leipzig, Kahnt Nachf.

Zeitschrift f. d. musikalischen Unterricht an den deutschen Lehranstalten. 1. Jahrgang: 1896. Hrsg. v. P. Stöbe. Zittau, Pahl.

Zeneirodalmi Szemle. (Rundschau f. Musikliteratur.) 2. Jahrg. 1895. (Ungarischer Text.) Budapest, Rózsavölgyi.

Zither-Signale. Red.: P. Ed. Hoenes. 17. Jahrg. 1895. Trier, Hoenes.

Zither-Zeitung, Wiener —. Hrsg. u. Red.: Franz Wagner. 9. Jahrg. 1895. Wien (Leipzig, Grude).

Geschichte der Musik.

Accademia, R. — filarmonica di Bologna: regolamento interno. Bologna, Regia tip.

Accademia filarmonica dei concordi di Courgnè: Statuto. Ivrea, tip. L. Garda.

Accademia filarmonica di Firenze: statuto. Firenze, tip. Minorenni corrigendi.

Ahle, J. N. Die Choral-Ausgabe der heil. Riten-Congregation (Editio Medicaea), ihre Geschichte u. Stellung unter den liturg. Büchern d. römisch-kath. Kirche. Regensburg, Pustet.

Allgayer, Andreas. Vademecum. Taschenbüchl. u. Repetitorium f. Schulseminaristen, Organisten u. Chorregenten. Regensburg, Coppenrath.

Alvin, H. & Prieur, R. Métronomie expérimentale. Paris—Bayreuth—Munich. Étude sur les mouvements constatés dans quelques exécutions musicales en France et en Allemagne. Précédée d'une lettre de M. Herm. Levi. Paris, Fischbacher.

Annesley, C. The standard—operaglass, containing the detailed plots of 115 celebrated operas with critical and biographical remarks . . . London-Dresden, Tittmann.

Baccini, Gius. Nel mondo della musica: l'antica cappella dei musici di S. Giovanni. (Estratto dal giornale „La Cordelia", anno XIV (1894—95.) Rocca S. Casciano, stab. tip. Cappelli.

Bader, F. Die Pflege d. Musik in Jever. Festschrift z. 75jähr. Jubiläum d. Singvereins. Jever, Mettcker & Söhne.

Bell, M. J. Catechism of history of musicians. London, Simpkin.

Bernard, Th. Cours abrégé de liturgie romaine ou Explication historique, littérale et mystique des crérémonies de l'Église. 2 vol. Paris, Berche et Tralin.

Biaggi, A. La Musica del secolo XVII. (La Vita italiana del Seicento. III: Arte.) Milano, Treves.

Biberach einst u. jetzt. Festschrift zum 24. Liederfest des schwäb. Sängerbundes in Biberach. Biberach, Dorn.

Boutarel, Amédée. Théâtres et concerts subventionnés. Nancy, Berger-Levrault.

Brambach, Wilh.* Gregorianisch. Bibliographische Lösung der Streitfrage über den Ursprung des Gregorianischen Gesanges. (Sammlung bibliothekwissenschaftlicher Arbeiten hrsg. v. Karl Dziatzko. 7. Heft.) Leipzig, Spirgatis.

Branzoli, G. Manuale storico del violinista. Firenze, Venturini.

Bricqueville, Eug. de —.* Un coin de la curiosité. Les anciens instruments de musique. Paris, Librairie de l'Art.

Broadhouse, John. Facts about fiddles. Violins old and new. Sec[d] Edition. London, Reeves.

Brocca, Ambr. Il Politeama Genovese: cronistoria dall' anno 1870 all' anno 1895. Genova, Montorfano.

C., D. Étude de chant grégorien. Paris, libr. Taffin-Lefort (Solesmes, chez l'auteur.)

Ceriani, A. Notitia Liturgiae Ambrosianae ante saec. XI medium et ejus concordia cum doctrina et canonibus Oecumenici Concilii Tridentini de SS. Eucharistiae Sacramento et de Sacrificio Missae. Milano, Hoepli (tip. archiep. Jos. Giovanola).

Cinotti, Tullio. Sul Liceo Rossini di Pesaro. Pesaro, tip. Federici.

Comettant, O. La Musique de la Garde républicaine en Amérique. Paris, à la „Nouvelle France chorale" (Impr. Boullay).

Commemorazione* della riforma melodrammatica. (Atti dell' accademia del r. istituto mus. di Firenze, anno XXXIII.) Firenze, tip. Galletti e Cocci.

Cooke, P. J. A handbook of the drama . . . with a chapter on the law of copyright in its relation to Dramatic works by E. Browne. London, Roxburghe Press.

Crovato, G. B. La drammatica a Vicenza nel Cinquecento. Torino, Clausen.

Crowest, Fr. James. The Story of British Music. Vol. I: From the earliest times to the Tudor Period. London, Bentley.

Curzon, H. de —. Le Théâtre contemporain et le Répertoire de nos trois grandes scènes. (Extrait de la Revue de la France moderne, avril 1895.) Versailles, Cerf.

Davey, Henry. History of English Music. London, Curwen.

Dechevrens, A. Du rythme dans l'hymnographie latine. Paris, Delhomme et Briguet.

Dvořak, Ant. Music in America. (Harper's Magazine, February Number 1895.) London, Osgood.

Edwards, F. G. Musical Haunts in London. London, Curwen.

Eichler, J. F. W. Historische Skizze vom Sängerbund „Saxonia". Nossen, Hensel.

Fleischer, Oskar.* Neumen-Studien. Th. I. Leipzig, Fleischer.

Fleming, J. M. Old Violins and their Makers. New edition. London, Gill.

Foschini, G. F. L'inno ad Apollo. Memoria letta al 112° saggio dell' accademia di canto corale Stefano Tempia. Torino, Roux-Frassati.

Gates, W. F. Pipe and Strings. (The Origin and Development of the Organ, the Evolution of the Pianoforte, the Violon and its ancestry.) Cincinnati, the John Church Comp.

Gesangverein, Der Güstrower — v. 1819 bis 1894. Güstrow, Opitz & Co.

Geschichte des Musikvereins Kaiserslautern. Eine Erinnerungsgabe an das . . . goldene Vereins-Jubiläum. Kaiserslautern, Buchdr. E. Thieme.

Gevaert, Fr. Aug.* La Mélopée antique dans le Chant de l'Église Latine. Suite et Complément de l'Histoire et Théorie de la Musique de l'Antiquité. Gand, Hoste.

di Giacomo, Salv. Cronaca del Teatro San Carlino. 2a Edizione. Trani, Vecchi.

Giudizî della stampa tedesca sulla banda municipale di Roma; viaggio artistico in Germania, 18 giugno al 14 luglio 1894. Roma, tip. Pallotta.

Gonzalez, Ant. Lozano. La musica popular, religiosa y dramatica en Zaragoza, desde el siglo XVI hasta nuestros dias. 2da edicion con un prologo de D. Fel. Pedrell. Zaragoza, tip. de Julian Sanz Navarro.

(Ibach.)* Das Haus Rud. Ibach Sohn, Barmen-Köln. 1794—1894. Ein Rückblick beim Eintritt in das 2. Jahrhundert seines Bestehens. (Privatdruck.)

Istituto musicale di Padova: regolamento interno. Padova, tip. dei frat. Salmin.

Istituzione letterario-musicale Arrigo Boito (in Palermo): Statuto e regolamento. Palermo, G. Spinnato.

Kretzschmar, H. Führer durch den Konzertsaal. II. Abth. 1. Theil. 2. Aufl. Leipzig, Liebeskind.

Langhans, Wilh. Geschiedenis der Muziek, bewerkt door Jacques Hartog. 2., verm. druk. 's Gravenhage, Loman & Funke.

Lavignac, Albert. La Musique et les Musiciens. Paris, Delagrave.

Lefebure, L. Le Théâtre de Lille au XVIIe et au XVIIIe siècle. Lille, Lefebure-Ducrocq.

Liceo civico musicale Benedetto Marcello e banda musicale cittadina in Venezia: statuto organico. Venezia, stab. tip. Nodari.

Lucchini, L. Il duomo di Cremona. (cap. 5: Maestri di cappella e organisti.) Mantova, stab. tip. lit. G. Mondovi. 2 vol.

Lysons, Daniel. Annals of the Three Choirs. [New Edition by] C. L. Williams and H. Godwin Chance. Gloucester, Chance and Bland.

Magistretti, Mar. Cenni sul rito ambrosiano, pubblicati in occasione del XIII congresso eucaristico. (3: Il rito ambrosiano l'antica liturgia romana.) Milano, Cogliati.

Mancini, Ett. Liceo musicale Rossini di Pesaro: relazione del presidente sull' amministrazione dal 7 marzo 1892 al 31 agosto 1895. Pesaro, stab. tip. Nobili.

Ménil, Félicien de —. L'École flamande de XVe siècle. (Bibliothèque littéraire et artistique de la Revue du Nord.) Paris, rue de Verneuil 30.

Migge, Otto. Le secret des célèbres luthiers italiens découvert et expliqué. Frankfurt a. M., Staudt. [Dasselbe englisch.]

Mokrauer-Mainé, Oscar. Die Entstehungsgeschichte patriotischer Lieder verschiedener Völker und Zeiten. Leipzig, Wild.

Musici* scriptores graeci: Aristoteles, Euclides, Nicomachus, Bacchius, Gaudentius, Alypius, et melodiarum veterum quidquid exstat. Recognovit, prooemiis et indice instruxit Carol. Janus. Leipzig, Teubner.

Naclerio, Gelsomina. Memorie e Studî sull' Arpa. Napoli, Detken.

Nasoni, Ang. Del carattere distintivo della musica ecclesiastica. („La scuola cattolica e la scienza italiana", vol. VI—VIII, anni 1893/94.) Milano, tip. di Seraf. Ghezzi.

Naumann, Emil. Deutsche Tondichter v. Seb. Bach bis Rich. Wagner. 6. Aufl. Leipzig, List & Francke.

Neumann, O.* The Centres of the Manufacture of Musical Instruments in Saxony... Die Centren der sächsischen Musik-Instrumenten-Fabrikation. Leipzig, Verlag der d. Geschäftsstelle d. „Musical-Courier".

Noguera, Ant. de —.* Memoria sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la Isla de Mallorca. (Tirada de 100 ejemplares. Esta edición no se pone en venta.) Palma (Mallorca), tip. de Fel. Guasp.

Okraszecoska, Jeanne. Leutari e violinisti. Roma, Modes e Mendel.

Olmeda, Federico.* Memoria de un viaje á Santiago de Galicia ó exámen crítico musical del códice del Papa Calisto II, perteneciente al archivio de la catedral de Santiago de Compostela. Burgos, impr. de Polo.

Panum, Hortense og **Behrend, William.** Illustreret Musikhistorie. 1. Levering. Kjobenhavn, Philipsen.

Pedrell, Fel.* Discursos leidos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Barcelona, Berdós.

Pfeiffer, F. X. Geschichte der Glocken und Orgel in der Pfarrkirche zu Rheinzabern. Speyer, Jäger.

Pierre, Const. L'École de chant de l'Opéra. Paris, Tresse & Stock.

— Le Magasin de Musique à l'usage des fêtes nationales et du Conservatoire. Paris, Fischbacher.

— B. Sarrette et les origines du Conservatoire national de musique et de déclamation. Paris, Delalain.

Regolamento interno del corpo musicale delle Grazie in Varignano. Sarzana, tip. di Gius. Tellarini.

Regolamento dell' Istituto musicale Frescobaldi in Ferrara. Ferrara, tip. Taddei.

Robert, Gustave. La Musique à Paris (1894/95). Paris, Fischbacher.

Rolland, R. Les origines du théâtre lyrique moderne. Histoire de l'opéra en Europe avant Lulli et Scarlatti. Paris, Thorin.

Rotta, P. Note storiche esplicative sulla liturgia, specie l'ambrosiana. Milano, casa tip. edit. arciv. ditta Giacomo Agnelli.

Ruscheweyh, E. Die uniformiert. deutschen Kapellen auf der Welt-Ausstellung in Chicago 1893. Pforzheim, Haug.

Sandberger, Adolf.* Beiträge z. Geschichte der bayer. Hofkapelle unter Orlando di Lasso. 3. Buch: Dokumente. 1. Theil. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Sbardella, Aless. A. Trilogia storico-musicale. Roma, Desclée-Lefebure & Co.

Schuré, E. Le Drame Musicale, nouv. Ed. (2 Vol.) Paris, Didier.

Scuola di canto della cappella musicale del Santo: regolamento interno. Padova, Penada.

Shedlock, J. S. The Pianoforte Sonata, its Origin and Development. London, Methuen and Co.

Società Cherubini in Firenze: statuto. Firenze, tip. G. Campolmi.

Società corale la concordia [in Firenze]: statuto. Firenze, tip. pei Minorenni corrigendi.

Società filarmonica di Bassano: statuto. Bassano, tip. lit. A. Roberti.

Società filarmonica comunale di Fiesole: statuto. Firenze, tip. Bonducciana.

Società filarmonica di Orentano: statuto. Pescia, tip. Cipriani.

Società filarmonica di S. Rocco a Pilli: regolamento disciplinare per il corpo di musica. Siena, tip. Cooperativa.

Società musicale di Spezia: regolamento. Spezia, tip. artistica.

Società del quartetto di Alessandria: statuto. Alessandria, stab. tip. succ. Gazzotti.

Solenière, E. de —. La Musique à l'Exposition de 1900. Projet présenté à la commission. Paris, Sagot.

Taylor, H. J. Historical Facts, new and rev. ed. London, Weekes and Co.

Tümpel, W. Geschichte des ev. Kirchengesanges im Herzogth. Gotha. 2. Theil. Die gothaisch. Kirchenliederdichter. Gotha, Schloessmann.

Vademecum d. Verband. deutsch. Studenten-Ges.-Vereine. 2. Aufl. Erlangen, Blaesing.

Valbel, Horace. Les Chansonniers et les cabarets artistiques de Paris. Paris, Dentu.

Widor, Ch. M. La Musique grecque et les Chants de l'église latine. (Revue des Deux Mondes, 1895.) Paris, au Bureaux de la Revue.

Yocca, G. S. Saggio su l'Entrée de Spagne ed altre chansons de feste mediovali franco-italiane. Roma, tip. Ciotola.

Zelle, Friedrich.* Eine feste Burg ist unser Gott. Zur Entwickelung des ev. Choralgesanges. (Beilage zum Jahresbericht der 10. Realschule zu Berlin. Ostern 1895.) Berlin, Gaertner.

Biographien und Monographien in Sammlungen.

Ambros, A. W.* Bunte Blätter. 2. verb. Aufl. in einem Bande, hrsg. v. Emil Vogel. Leipzig, Leuckart. (1896.)

Apthorp, William Foster. Musicians and Music-Lovers, and other Essays. New-York, Charles Scribner's Sons.

Armingaud, J. Modulations. Paris, Lemerre.

Brochure, A biographical —. (Enth. biogr. Skizzen zeitgenössischer amerikan. Componisten.) Cincinnati, the John Church Co.

Famous **Composers** and their Works, edited by J. K. Paine. London, Gay & Bird.

Dancla, Ch. Notes et Souvenirs. Paris, Delamotte.

Jullien, Adolphe. Musique. Mélanges d'histoire et de critique musicale et dramatique. Paris, libr. de l'art. (1896.)

Martin, Jules. Nos Artistes. Portraits et biographies, suivis d'une notice sur les droits d'auteurs, l'Opéra . . . Paris, Librairie de l'Annuaire universel.

Michaelis, A. Vermischte Aufsätze über Musik. Leipzig, Rich. Kühn (Verl.-Institut).

Musicians of the Day. (Copies of „The Musical Standard".) London E.C., Fleet Street 185.

Panzacchi, Enr. Nel mondo della musica: impressioni e ricordi. Firenze, Sansoni.

Riemann, H.* Präludien u. Studien. Gesammelte Aufsätze über Musik. Frankfurt a. M., Bechhold.

Roggero, Egisto. Vecchie storie musicali. Milano, Galli.

Rubinstein, Ant. De muziek en hare grootmeesters . . . vertaald door A. M. Gerth van Wijk. Amsterdam, van den Broecke.

Streatfield, R. A. Masters of Italian Music. New-York, Scribner (London, Osgood).

Wyzewa, Téod. de —. Nos maîtres. Paris, Perrin.

Biographien und Monographien.

Alypius.

Ruelle, Ch. Émile. Le Musicographe Alypius, corrigé par Boèce. (Extrait des Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, 7 déc. 1894.) Paris, Imprimerie nationale.

Aristoxenos.

Polidoro, F. Aristosseno e la sua scuola. (Atti dell' Accademia Pontaniana, vol. 24.) Napoli, tip. delle r. Università.

Auber, D. F. E.

Kohut, Ad. Auber. (Musiker-Biographien. 17. Bd.) Leipzig, Reclam.

Augier, Émile.

Gallet, L. Émile Augier. Paris, Calman Lévy.

Bach, Joh. Seb.

His, Wilh.* Johann Sebastian Bach. Forschungen über dessen Grabstätte, Gebeine u. Antlitz. Leipzig, F. C.W. Vogel.

— Sittard, J.* Joh. Seb. Bach. H.-moll Messe. (Der Musikführer, No. 19—20.) Frankfurt a. M., Bechhold.

— Todt, B. Vademecum durch die Bachschen Kantaten. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

— Widmann, Bened.* Joh. Seb. Bach, Matthäus-Passion. (Der Musikführer, No. 38—39.) Frankfurt a. M., Bechhold.

Beethoven, Ludwig van —.

Elterlein, E. v. Beethovens Clavier-Sonaten. 5. Aufl. Leipzig, Matthes.

Beethoven, Ludwig van —.
Erlanger, Gust.* L. van Beethoven. Erste Symphonie in C-dur (Op. 21). (Der Musikführer, No. 34.) Frankfurt a. M., Bechhold.
— Erlanger, Gust.* L. van Beethoven. 2. Symphonie in D-dur. Op. 36. (Der Musikführer, No. 24.) Frankfurt a. M., Bechhold.
— Harding, H. A. Analysis of Form as displayed in Beethoven's 32 Pianoforte Sonatas. London, Novello.
— Marx, Ad. Bernh. Introduction to the interpretation of the Beethoven Piano Works . . . translated by Fannie Louise Gwinner. Chicago, Clayton F. Summy Co.
— Sittard, J.* L. van Beethoven. C-dur Messe. (Der Musikführer, No. 30.) Frankfurt a. M., Bechhold.
— Sittard, J.* Ludwig van Beethoven. Missa solemnis, D-dur, Op. 123. (Der Musikführer, No. 47—48.) Frankf. a. M., Bechhold.
— Wilbrandt, Adf. Beethoven. Stuttgart, Cotta.

Beljaew, M. P.
Stassow, W. W. M. P. Beljaew. (Russ. Text.) St. Petersburg, Verlag d. Red. d. Russ. Musik-Zeitung.

Berlioz, Hector.
L'Enfance du Christ. Guide pour l'audition. Bourges, imp. Tardy-Pigelet.
— Volbach, Fritz.* Hector Berlioz Faust's Verdammnis. (Der Musikführer, No. 33.) Frankfurt a. M., Bechhold.

Borodin, Alex.
Habets, A. Borodin and Liszt. Translated . . . by Rosa Newmarch. London, Digby-Long & Co.

Brahms, Joh.
Beyer, Carl.* Johannes Brahms. Klavierkonzert in D-moll. Op. 15. (Der Musikführer, No. 18.) Frankf. a. M., Bechhold.
— Beyer, Carl.* Johannes Brahms. Ein deutsches Requiem. Op. 45. (Der Musikführer, No. 40/41.) Frankfurt a. M., Bechhold.
— Heuberger, R.* Johannes Brahms. Konzert f. Violine, Op. 77. (Der Musikführer, No. 36.) Frankf. a. M., Bechhold.

Brahms, Joh.
Heuberger, R.* Johannes Brahms. I. Rhapsodie, Op. 53. II. Nänie, Op. 82. (Der Musikführer, No. 44.) Frankf. a. M., Bechhold.
— Heuberger, R.* Johannes Brahms. I. Trio f. Pianoforte, Klarin. u. Violonc., op. 114. II. Quintett f. Klarin., 2 Viol., Bratsche und Violonc., op. 115. (Der Musikführer, No. 45.) Frankf. a. M., Bechhold.
— Knorr, Iwan.* Johannes Brahms. Serenade f. kl. Orch. in A-dur. Op. 16. (Der Musikführer, No. 16.) Frankf. a. M., Bechhold.
— Knorr, Iwan.* Johannes Brahms. Sextett in B-dur. (Der Musikführer, No. 23.) Frankfurt a. M., Bechhold.
— Sittard, J.* Johannes Brahms. I. Akademische Festouverture. II. Tragische Ouverture. (Der Musikführer, No. 25.) Frankfurt a. M., Bechhold.
— Sittard, J.* Johannes Brahms. I. Schicksalslied, Op. 54. II. Gesang d. Parzen, Op. 89. (Der Musikführer, Nr. 37.) Frankfurt a. M., Bechhold.

Brucken-Fock, Emile von —
Constant, M. Gids door het Muziekdrama „Seleneia". [Holländ. Uebersetz. von] Hugo Nolthenius. Amsterd., Munster.

Bruckner, Anton.
Brunner, Fr. Anton Bruckner. Linz, V. Fink.

Bülow, Hans v. —
Bülow, H. v. Briefe u. Schriften. Hrsg. von Marie v. Bülow. I. Briefe. 1. u. 2. Bd. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
— Motta, V. da —.* Nachtrag zu den Pfeiffer'schen Studien bei Hans v. Bülow. Leipzig, Luckhardt.

Catel, Ch. S.
Carlez, J. Catel. Étude biographique et critique. (Extrait des Mémoires de l'Académie nat. des sciences, arts . . . de Caen.) Caen, Delesques.

Cherubini, Luigi.
Wittmann, M. E. Cherubini. (Musiker-Biographien, 18. Bd.) Leipzig, Reclam.

Chopin, Fr.
Gariel, Ed. Chopin, la tradition de sa musica. Mexico, Fr. Diaz de Leon.

Damcke, Berthold.
Damcke, B. Étude biographique et musicale. Paris, Lemerre.

Draeseke, Felix.
Beyer, C.* Felix Draeseke. Symphonia tragica. (Op. 40.) (Der Musikführer, No. 32.) Frankfurt a. M., Bechhold.

Duprato, Jules.
Clauzel, Paul. Jules Duprato. Nîmes, impr. Chastenier.

Encina, Juan del —.
Mitjana, Rafael. Sobre Juan del Encina, Musico y Poeta. (Tirada de 150 ejemplares.) Madrid-Barcelona, en las principales librerias.

Fantin-Latour.
Bouyer, Raymond. Un Peintre mélomane: Fantin-Latour. Paris, aux bureaux de l'Artiste, quai des Orfèvres.

Franz, Rob.
Waldmann, Wilh.* Robert Franz. Gespräche aus zehn Jahren. Veröffentlicht von —. Leipzig, Breitkopf & Härtel. (Umschlagtitel: 1894.)

Friedrich der Grosse.
Thouret, G.* Friedrich's des Grossen Verhältnis zur Musik. (Beilage zum Jahresbericht d. Königstädt. Gymnasiums z. Berlin. Ostern 1895.) Berlin, Gaertner.

Fux, Joh. Jos.
Schnabl, C. Johann Joseph Fux, der österr. Palestrina. (Jahrb. d. Leo-Gesellsch. 1895.) Wien, (St. Norbertus).

Glanner, Kaspar.
Spies, Herm. Kaspar Glanner, fürstl. salzburgischer Organist (1556—1581). („Salzburger Chronik".) Salzburg, Ant. Pustet.

Gluck, Christoph W.
Newmann, Ernest. Gluck and the Opera. London, Dobell.

Gounod, Charles.
Dubois, Th. Notice sur Ch. Gounod. Paris, Didot.
— Gounod, Ch. Mémoires d'un Artiste. („La Revue de Paris", Juin à Août 1895.) Paris, au bureau de la Revue.
— Voss, Paul. Charles Gounod. (Musikheroen der Neuzeit, VIII.) Leipzig, Hesse.

Händel, G. F.
Carreras, José Rafael. Estudio critico de las obras de Jorje Federico Händel. Madrid-Barcelona, en las princip. libr.
— Marshall, Emma. The master of the musicians, a story of Handel's days. London, Seeley.
— Sittard, J.* G. F. Händel. Der Messias. (Der Musikführer, No. 42—43.) Frankfurt a. M., Bechhold.
— Widmann, Bened.* G. F. Händel. Cäcilienode. (Der Musikführer, Nr. 31.) Frankfurt a. M., Bechhold.
— Widmann, Bened.* Georg Friedrich Händel. Frohsinn, Schwermut u. Mässigung. (Der Musikführer, No. 26—27.) Frankfurt a. M., Bechhold.
— Widmann, Bened.* Georg Friedrich Händel. Samson. (Der Musikführer, No. 21—22.) Frankf. a. M., Bechhold.

Hasse, Faustina.
Polko, Elise. Faustina Hasse. 4. Aufl. Leipzig, Elischer.

Haussens, Charles-Louis.
Bäwolf, L. Charles-Louis Haussens. Bruxelles, Larcier.

Haydn, Joseph.
Seeburg, Fr. v. Joseph Haydn. Traduit par J. de Rochay. Tours, Mame et fils.
— Seeburg, Fr. v. — Joseph Haydn. 2. Aufl. Regensburg, Pustet.
— Widmann, Bened.* Joseph Haydn. Symphonie in G-dur (gen. Oxford-Symph.). (Der Musikführer, No. 50.) Frankf. a. M., Bechhold.

Hegar, Friedrich.
Pfohl, Ferd.* Manasse . . . Friedrich Hegar. Themat. Führer. Leipzig und Zürich, Hug.

Jensen, Adolf.
Niggli, A.* Adolf Jensen. (83. Neujahrsblatt der allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich auf das Jahr 1895.) Zürich, Füssli.

Kiel, Friedrich.
Widmann, Bened.* Friedrich Kiel. Christus. (Der Musikführer, No. 28—29.) Frankfurt a. M., Bechhold.

Koschat, Thomas.
Marold, Max. Das Kärntner Volkslied u. Thomas Koschat. Leipzig, Leuckart.

Lasso, Orlando di —.
Mantovani, Tancredi. Orlando di Lasso. Milano, Ricordi.

Lind, Jenny.
Rockstro, W. S. Jenny Lind, a record and analysis of the „method" of the late madame Jenny Lind-Goldschmidt. Together with a selection of cadenze, solfeggi, abellimenti, &c. in illustration of her art edited by Otto Goldschmidt. London, Novello.
— Wilkens, C. A. Jenny Lind. 2. Aufl. Gütersloh, Bertelsmann.

Liszt, Fr.
Habets, A. Borodin and Liszt. Translated . . . by Rosa Newmarch. London, Digby-Long & Co.
La Mara [Marie Lipsius]. Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt. 2 Bde. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Lux, Friedrich.
Reissmann, Aug. Friedrich Lux. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix.
Hensel, S. Die Familie Mendelssohn. 1729—1847. 2 Bde. 8. Aufl. Berlin, Behr.
— Mendelssohn-Bartholdy, Fel. Lettere di Mendelssohn, 1830—1847, tradotte dall' orig. da C. Barrassi. 2 vol. Milano, Hoepli.

Monte, Phil. de —.
Doorslaer, G. van —. Philippe de Monte. Malines, Godenne.

Mozart, W. A.
— Albicini, Pierfrancesco. Mozart. Bologna, Tedeschi.
— Belmonte, Carola. Mozart-Novellen. Berlin, Schildberger.
— Gounod, Ch. Mozart's Don Giovanni. Translated from the 3rd French Edit. by Windeyer Clark and J. T. Hutchinson. London, Cocks & Co.
— Mittheilungen f. d. Mozart-Gemeinde in Berlin. Heft I. Hrsg.: Rud. Genée. Berlin, Mittler & Sohn.

Muzio, Emanuele.
Belforti, A. Emanuele Muzio, l'unico allievo di Giuseppe Verdi. Milano, (tip. Gentile-Fabriano) Ricordi.

Nietzsche, Friedrich.
Achelis, Th. Friedrich Nietzsche. (Samml. gemeinverständl. wissenschaftl. Vorträge, hrsg. v. Rud. Virchow und Wilh. Wattenbach, Neue Folge. 217. Hft.) Hamburg, Verlagsanstalt.
— Förster-Nietzsche, Elisab. Das Leben Friedrich Nietzsche's. 1. Bd. Leipzig, C. G. Naumann.
— Kretzer, Eug. Friedrich Nietzsche. Frankfurt a. M., Kesselring.
— Maxi. Nietzsche-Kritik. Zürich, Verlags-Magazin.
— Nietzsche, Fr.* Werke. 1. Abtheilung. Bd. I—VIII. 2. Abtheilung. Bd. 1 u. 2. (Bd. IX u. X.) Leipzig, C. G. Naumann.
— Steiner, Rud. Friedrich Nietzsche. Weimar, Felber.

Ockeghem, Jean.
De Marcy. Un musicien flamand; Jean de Ockeghem. Termonde (Belgique), Schepper.

Palestrina, Giov. Pier-Luigi da —.
Busiri-Vici, Andrea. La Musica dei Colori. Reminiscenze pittoresche nel terzo centenario del principe della musica, Giovanni Pierluigi da Palestrina. Roma, Civelli.
— Cametti, A. Cenni biografici di Giovanni Pierluigi da Palestrina. Milano, Ricordi.
— (Gallotti, Salv. & Nasoni, Ang.) La Commemorazione Palestriniana a Milano. Varese, Longatti.
— Tebaldini, G. Della musica sacra. Giovanni Pier Luigi da Palestrina. Sec. ed. Padova, Scuola Veneta di musica sacra.

Patti, Adelina.
(Patti, Adelina.) Some youthful Reminiscences of Adelina Patti. (Cassell's Family Magazine, the Aug. Number 1895.) London, Cassell & Co.

Plüddemann, Martin.
Batka, Rich. Martin Plüddemann und seine Balladen. Prag, Ehrlich.

Proske, Karl.
Mettenleiter, Dom. Karl Proske. 2. (Titel-) Aufl. Regensburg, Bössenecker.

Pugnani, Gaetano.
Carutti, Dom. Della famiglia di Gaetano Pugnani. (Miscellanea di storia italiana, 3a serie, vol. II.) Torino, Bocca.

Ritter, Peter.
Schulze, Wilh. Peter Ritter. Berlin, Oehmigke.

Rosenhain, Jacques.
Krass-Harveng, Elise. Jacques Rosenhain. Baden-Baden, Sommermeyer.

Rubinstein, Anton.
Martinoff, Ivan. Episodes de la vie de Rubinstein. Bruxelles, aux bur. du „Guide musical", rue de l'Arbre 18.

— Mc. Arthur, Alex. Rubinstein (Century Magazine, May Number 1895.) London, Cent. Magazine's Office.

— Rodenberg, Jul.* Meine persönlichen Erinnerungen an Ant. Rubinstein. Nebst Briefen. (Deutsche Rundschau, XXI. Heft 5.) Berlin, Paetel.

— Rubinstein, A. Erinnerungen aus 50 Jahren. Aus dem Russischen von Ed. Kretschmann. 2. Aufl. Leipzig, Senff.

— Soubies, Alb. Antoine Rubinstein. Paris Fischbacher.

Sachs, Hans.
Nover. Hans Sachs. (Sammlung gemeinverst. wissensch. Vorträge, hrsg. v. Rud. Virchow u. Wilh. Wattenbach. 229. u. 230. Heft.) Hamburg, Verlagsanstalt.

Saint-Saëns, Cam.
Destranges, Etienne. Une partition méconnue: Proserpine de Camille Saint-Saëns. Paris, Fischbacher.

— Pochhammer, Ad. Camille Saint-Saëns. Die Sündflut. Op. 45. (Der Musikführer, No. 49.) Frankfurt a. M., Bechhold.

Schein, Joh. Herm.
Prüfer, Arthur.* Johann Hermann Schein. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Schubart, Christ. Fr. Dan.
Solcher, Heinr. Schubart, der Gefangene auf d. Hohenasperg. Bamberg, Verlag der Handelsdruckerei.

Schubert, Franz.
Mandyczewski, Euseb.* Fr. Schubert's Werke. Revisionsbericht. Serie XX. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

— Niggli, A.* Franz Schubert. Symphonie in H-moll. (Der Musikführer, No. 15.) Frankfurt a. M., Bechhold.

Schumann, Rob.
Niggli, A.* Robert Schumann. I. Symphonie (in B-dur, Op. 38). (Der Musikführer, No. 35.) Frankfurt a. M., Bechhold.

— Torchi, L. R. Schumann e le sue „Scene tratte dal Faust di Goethe". (Estr. d. „Rivista Musicale Italiana", vol. II.) Torino, Bocca.

Smetana, Fr.
Wellek, B. Friedrich Smetana. Mit einem Anhang von Correspondenzen Smetanas an Liszt. (Aus „Österr.-ungar. Revue".) Prag, Dominicus.

Tschaikowsky, Peter.
Knorr, Iwan.* Peter Tschaikowsky. Serenade f. Streichorch. in C-dur. Op. 48. (Der Musikführer, No. 17.) Frankfurt a. M., Bechhold.

Verdi, Giuseppe.
Destranges, Etienne. L'Évolution musicale chez Verdi: Aïda, Othello, Falstaff. Paris, Fischbacher.

— Parodi, Lor. Giuseppe Verdi. Genova, tip. fratelli Pagano.

Wagner, Rich.
Appia, Adolphe. La Mise en scène du drame wagnérien. Paris, Léon Chailley.

— Chamberlain, Houston Stewart.* Richard Wagner. München, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft. (1896.)

— Chambrun, Le Comte de — et Stanislaus Legis. Wagner. Traduction avec une introduction et des notes. [Prosa-Uebersetzung von „Tristan", „Meistersinger v. Nürnberg", „Ring des Nibelungen" und „Parsifal".] Paris, Calman Lévy.

— Charnacé, Guy de —. R. Wagner jugé par un Allemand. Angers, Lachèse & Co.

— Cotard, Charles. Tristan et Iseult. Essai d'analyse du drame. Paris, Fischbacher.

— Craemer, Jos. Ludw. Königshistorien. Th. 2: König Ludwig II. u. Rich. Wagner. München, Selbstverlag (Baumstr. 11).

— Ehrenfels, Ch. v. — Zur Klärung der Wagner-Controverse. Wien, C. Konegen.

— Ernst, Alfred. Tannhæuser. Souvenirs de Bayreuth. (Extrait de la Revue de Paris du 1er juin 1895.) Paris, Chaix.

Wagner, Rich.
Ernst, Alfred et Poirée, Élie. Étude sur Tannhæuser de Rich. Wagner. Analyse et guide thématique. Paris, A. Durand et Lévy.
— Flüggen, O. G. Führer durch Rich. Wagners Repertoire-Opern. 3. Aufl. München, Bruckmann.
— Freson, J. G. L'Évolution du lyrisme et l'œuvre de Richard Wagner. Paris, Fischbacher.
— Frost, William Henry. The Wagner Story-Book. Illustrated by S. R. Burleigh. London, T. F. Unwin.
— Harcourt, Eug. d' —. Quelques remarques sur l'exécution de „Tannhæuser" de Richard Wagner à l'Opéra de Paris en mai 1895. Paris, Fischbacher.
— Hartmann, Ludw. Rich. Wagner's Tannhäuser. Festschrift z. Gedenktage der 1. Aufführung. Dresden, Bertling.
— Hébert, Marcel. Le Sentiment religieux dans l'œuvre de Richard Wagner. Paris, Fischbacher.
— Hébert, M. Das religiöse Gefühl im Werke Richard Wagners. Übersetzt von A. Brunnemann. München, Schupp.
— Kilburn, N. Wagner. A sketch of his life and works. London. Reeves.
— Kufferath, Maurice. Lohengrin, Essai de critique littéraire esthétique et musicale. 4e Éd. Bruxelles, Schott frères (Paris, Fischbacher).
— Lecke, F. Richard-Wagner-Werk. Ein Bildercyclus. Begleitender Text von F. Muncker. München, Hanfstängl.
— Lorenzutti, C. Riccardo Wagner. Trieste, May.
— Lory, C. L'Olandese volante di R. Wagner, breve cenno pubblicato per la prima rappresentazione dell' opera all teatro comunale di Trieste, 25 dicembre 1894. Trieste, May.
— Maud, Constance. Wagner's Heroes. London, Arnold.

Wagner, Rich.
Mogavero, G. L'opera di Wagner. 2a edizione con un saggio di bibliografia wagneriana. Palermo, Reber.
— Nerthal. Tannhäuser. La conscience dans un drame wagnérien. Paris, Fischbacher.
— Romain, L. de —. Médecin-philosophe et musicien-poète. Étude sur Richard Wagner et Max Nordau. Paris, Fischbacher.
— Schuré, Ed. Richard Wagner, son œuvre et son idée. 3ième Éd. Paris, Perrin & Cie.
— Servières, G. Tannhæuser à l'Opéra en 1861. Paris, Fischbacher.
— Thieme, K. L. Richard Wagner im Dienste französischer Maler. (Zum Theil aus: „Die Grenzboten".) Leipzig, Wild.
— Volbach, Fritz.* Richard Wagner. Das Liebesmahl der Apostel. (Der Musikführer, No. 46.) Frankfurt a. M., Bechhold.
— Wagner, Rich. Lettres de Rich. Wagner à Auguste Roeckel, trad. par M. Kufferath. Bruxelles-Leipzig, Breitkopf & Härtel.
— Wagner, Rich. Nachgelassene Schriften u. Dichtungen. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.
— Wagner, Rich. Prose Works. Vol. 3. Translated by William Ashton Ellis. London, Trübner & Co.
— Wolzogen, H. v. Richard Wagner en de Wereld der Dieren . . . Vrij naar het Hoogduitsch door Hugo Nolthenius. Amsterdam, van Munster.
— Wossidlo, Walther. Wie verstehen wir Richard Wagner's Nibelungen? Berlin, Rühle.

Weber, Karl Maria von —.
Rau, Heribert. Karl Maria v. Weber. 2. Aufl. Leipzig, Thomas.
— Skalla, F. Karl Maria v. Weber. (Sammlung gemeinnütziger Vorträge. Hrsg. v. deutschen Vereine in Prag. No. 202 und 203.) Prag, F. Haerpfer.

Allgemeine Musiklehre.

(Elementar-, Harmonie-, Kompositions- und Formenlehre. Ueber das Dirigiren, Vortragslehre.)

Adrien, F. Petit traité de mélodie et d'harmonie en tableaux synoptiques. (Procure des Frères des Écoles chrétiennes.) Lion, montée Saint-Barthélemy 24.

Augé, Claude. Le Livre de musique. 14e Éd. Paris, Larousse.

Banister, Henry C. Helpful Papers for Harmony Students. London, Rider.

Bertenshaw, T. H. Harmony and Counterpoint. (Longman's Music Course, Part 2.) London, Longman.

Bogaert, R. Grammaire musicale. 2ième Éd. Gand, impr. Vanderpoorten.

Boisson, Félix. Grammaire musicale. 10e édition. Paris, chez l'auteur, rue Saint-Luc 8.

Brenner, Adf. Übungsmaterial für den Unterricht in der Harmonielehre. 2. Aufl. Freising, Datterer.

Breslaur, Emil. Melodiebildungslehre auf Grundlage des harmonischen und rhythmischen Elements. Stuttgart, Grüninger.

Cuelenaere, P. Théorie musicale, à l'usage des commençants. Douai, chez l'auteur, (impr. Delattre et Goulois).

Curwen, J. Teacher's Manual of the Tonic sol-fa Method. London, Curwen.

Dannreuther, E.* Musical Ornamentation. Part II. From C. Ph. E. Bach to the present time. London, Novello.

Dénéréaz, C. C. La Théorie Musicale. 2me Éd. Genève, Union artistique.

Dubois, Théod. Notes et Études d'Harmonie pour servir de supplément au traité de H. Reber. 2me éd. Paris, Heugel.

Fabre, Anna. Leçons et devoirs élémentaires de musique. Paris, Leduc.

Geraets, J. H. Theoretisch-practische Muziekleer. Leeuwarden, Jongbloed.

Guéroult, Th. Le Memento, Méthode simplifiée d'harmonie pratique. Paris, chez l'auteur, rue de Dunkerque 30.

Hasel, Joh. Em. Die Grundsätze des Harmoniesystems. Wien, Kratochwill.

Huber, A. u. Pressl, Jos. Grundzüge der Theorie der Tonkunst. Dresden, Lehmann.

Jadassohn, S. A course of instruction in pure harmonic writing. Vol. I. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Jadassohn, S. Die Lehre vom reinen Satz. I. Bd. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Jadassohn, S. Elementar-Harmonielehre. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Jadassohn, S. Elementary principles of harmony. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Jadassohn, S. Schlüssel z. d. Aufgaben der Elementarharmonielehre. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Kling, H. Populäre Kompositionslehre. Hannover, Oertel.

Le Dain, Alfred. Petit Traité de mélodie et l'harmonie pratique. Paris, Chamuel.

Lewis, J. Double counterpoint and Canon. London, Novello.

Lobe, Joh. Christ.* Katechismus der Kompositionslehre. 6. Aufl. Leipzig, Weber.

Loquin, Anatole. L'Harmonie rendue claire. Traité général des traités d'harmonie. Paris, Richault et Cie.

Mathews, W. S. B. The Beginner in Phrasing. Cincinnati, the John Church Comp.

Mattei, S. Bassi per lo studio dell' armonia. Milano, Sonzogno.

Michaelis, A. Die Grundlehren der Harmonie. 2. (Titel-) Aufl. Leipzig, Verlags-Institut.

Noris, Homer A. Practical harmony. Boston, H. B. Stevens Co.

Piel, P. Harmonie-Lehre. 4. Aufl. Düsseldorf, Schwann.

Pochhammer, A. Einführung in die Musik. Frankfurt a. M., Bechhold.

Prout, Ebenezer. Applied Forms: A Sequel to „Musical Form". (1. 2. Ed.) London, Augener.

Prout, Ebenezer. Key to „Harmony": Its Theory and Practice. Third Edition. London, Augener.

Raymond, G. L. Rhythm and Harmony in Poetry and Music, together with Music as a Representative Art. London-New York, Putnam.

Richter, Alfred. Die Elementarkenntnisse der Musik. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Richter, Alfred. Schlüssel zu dem Aufgabenbuch zum Lehrbuch der Harmonie v. E. F. Richter. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Richter, E. Fr. Exercices pour servir à l'étude de l'harmonie pratique. Texte traduit . . . par G. Sandré. 3e Éd. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Richter, E. Fr. Die praktischen Studien zur Theorie der Musik. 1. Bd.: Lehrbuch der Harmonie. 20. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Rimsky-Korsakow, N. Praktisches Lehrbuch der Harmonie. Nach der 3. Aufl. der russ. Orig.-Ausg. deutsch v. Hans Schmidt. Leipzig, Belaieff.

Roques, Léon. Principes de la lecture musicale. Paris, Durand.

Rowbotham, J. F. How to vamp. A practical guide to the accompaniment of songs by the unskilled musician. London, L. U. Gill.

Saladino, M. Piccolo Trattato teorico-pratico d'Armonia. (Biblioteca didascalica.) Milano, Ricordi.

Sanctis, C. de —. La Polifonia nell' arte moderna spiegata secondo i principî classici. Libro II. Contrappunto e Fuga. Milano, Ricordi.

Seghin, C. La Musique enseignée au premier degré primaire. Namur, Wesmael-Charlier.

Weinberger, K. Fr. Handbuch für den Unterricht in der Harmonielehre. München, Beck.

Weingartner, F.* Über das Dirigiren. 1. 2. Aufl. Berlin, S. Fischer. (1896.)

Weitzmann, C. F. Harmoniesystem. (Neue Aufl.) Leipzig, Kahnt Nachf.

Werner, R. Allgemeine Musiklehre. Hannover, Meyer (G. Prior).

Wickström, Aug. Vereinfachung d. Tonbezeichnung. Deutsch v. Alex v. Bernard. Leipzig, Belaieff.

Besondere Musiklehre. Gesang.

(Kunstgesang, Kirchengesang.)

Blackman, Rob. D. Voice, Speech and Gesture. London, Deacon & Co.

Böhme-Köhler, A. Lautbildung beim Singen und Sprechen. Leipzig, Richter.

Briggs, H. B. The Elements of Plainsong. (The Plainsong and Mediæval Music Society.) London, 14 Westbourne Terrace Road. (Quaritch.)

Busk-Dodge, Jenny. The Care of the Voice. Cincinnati, the John Church Comp.

Charpentier, B. Le Style et le Chant. Grenoble, Grunig.

Fles, Anna. Ein Büchlein von der Singekunst. Utrecht, Wagenaar. (Leipzig, Breitkopf & Härtel.)

Galle, H. Erklärung katholischer Kirchenlieder. 4. Aufl. Breslau, Gœrlich.

Garcia, Manuel. Gesangschule oder Die Kunst des Gesanges. 1. Theil. Neue Ausgabe. Mainz, Schott.

Garcia, Manuel. Hints of Singing. Translated from the French by Beata Garcia. London, Ascherberg.

Haller, Mich. Vademecum für Gesangunterricht. 3. Aufl. Regensburg, Pustet.

Iffert, Aug. Allgemeine Gesangschule. Theoretischer Theil. Praktischer Theil. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Joal. On Respiration in Singing. Translated and edited by R. Noris Wolfenden. London, F. J. Rebmann.

Knowles, A. Text-book of Anglican Service-Music. London, Stock.

Lacombe, Andrée. La science du mécanisme vocal et l'art du chant, nouv. éd. Paris, Maquet.

Lafarge, E. Conseils sur l'art du Chant.

Lefort, Jules. Supplément illustré de l'émission de la voix chantée. Paris-Bruxelles, Lemoine.

Liliencron, R.* Die Aufgaben des Chorgesanges im heutigen evangelischen Gottesdienste. Oppeln, Maske.

Lootens, L. La Théorie musicale du chant grégorien. Paris, Thorin et fils.

Lunn, Charles. The Philosophy of Voice. 8th Edition. London, Baillère-Tindall & Cox.

Mayan, J. M. Il canto e la voce . . . Studio completo dell' Arte lirica, tradotto dal francese . . . da A. Schmidl-Serra. Trieste, Schmidl.

Mayrhofer, J. Ueber die Bedingungen einer gesunden Reform der Kirchenmusik. Augsburg, A. Böhm & Sohn.

Meunier, Charles-Ange. Liturgie de l'église réformée de Boulogne-sur-Mer. Nancy, imp. Berger-Levrault et Co.

Muethel, Jul. Ein wunder Punkt i. d. lutherischen Liturgie. St. Petersburg, Eggers & Co.

Nelle, W. Die Festmelodien des Kirchenjahres charakterisiert. Gütersloh. Bertelsmann.

Piltan, Anatole. The human voice, its mechanism and phenomena. London, Cocks.

Plew, Joh. Didaktik u. Methodik d. Gesang-Unterrichts. (Aus: A. Bumeister's Handb. d. Erziehungs- u. Unterrichtslehre f. höhere Schulen.) München, Beck.

Re, Giac. Lo —. Tre discorsi sul cantofermo. Palermo, F. Castellana.

Schmetz, Paul. Die Harmonisirung des gregorianischen Choralgesanges. 2. verb. Aufl. Düsseldorf, Schwann.

Thorp, G. E. a. W. Nicholl. The natural use of the voice. London, Cocks & Co.

Wagner, Peter.* Einführung in die gregorianischen Melodien. Freiburg (Schweiz), Universitäts-Buchh. (B. Veith.)

Wagner, Peter. La formation des mélodies grégoriennes. Bruxelles, Polleunis.

Walker, Fr. Letters of a baritone. London, Wm. Heinemann.

Wiegman, J. J. Theorie van den zang. Leeuwarden, Jongbloed.

Zanten, Cornélie van —. Wenken bij de beoefening van den Zang. Amsterdam, Stumpff & Koning.

Besondere Musiklehre. Instrumente.

(Auch Instrumentenbau und Instrumentationslehre.)

Adler, Ed. Die Behandlung u. Erhaltung d. Streichinstrumente. Leipzig, Merseburger.

Armellino, G. Kunst des Klavierstimmens. 5. Aufl. Weimar, Voigt.

Corder, F. The Orchestra and how to write for it. London, Cocks & Co.

Eccarius-Sieber, Arth. Der Klavierunterricht, wie er sein soll. Zürich, Th. Schröter.

Falkenberg, Georges. Les Pédales du Piano. Paris, Heugel.

Glinka, M. J. Zametki o Instrumentowkje. (Bemerkungen über Instrumentation. Russ. Text.) St. Petersburg, Verlag der Russ. Musik-Zeitung.

Guiraud, Ernest. Traité pratique d'Instrumentation. Paris, Durand.

Hepworth, W. Mittheilungen f. Spieler, Besitzer, Händler u. Verfertiger v. Streichinstrumenten. Dresden, Seeling.

Locher, Carl. Erklärung d. Orgel-Register u. ihrer Klangfarben. 2. Aufl. Bern, Nydegger & Baumgart.

Lodge, E. A. The Orchestra at a Glance. A condensed work on Instrumentation. Huddersfield, Lodge.

Moroni, Aug. Due parole interno all' insegnamento degli strumenti d'ottone. Empoli, tip. Traversari.

Proksch, Josef. Versuch einer rationellen Lehrmethode im Pianofortespiel mit Anwendung des Handleiters. Prag, Hoffmann's Wwe.

Reinhard, A. Etwas vom Harmonium. Berlin, C. Simon.

Rosé, Algernon S. Talks with Bandsmen, a popular Handbook for Brass Instrumentalists. London, Rider & Son.

Schroeder, C. Catechism of Violoncello Playing. Translated . . . by J. Matthews. London, Augener.

Wangemann, O. Die Orgel, ihre Geschichte und ihr Bau. 3. Aufl. Neue (Titel-) Ausg. Leipzig, Verlags-Institut.

Aesthetik. Kritik. Akustik. Physiologisches. Paedagogisches. Autorenrechte.

Arréat, L. Mémoire et imagination. (Bibliothèque de philosophie contemporaine.) Paris, Felix Alcan.

Bie, Oscar. Zwischen den Künsten. Beiträge zur modernen Aesthetik. Berlin, S. Fischer.

Billroth, Th.* Wer ist musikalisch? Nachgelassene Schrift. Hrsg. v. Ed. Hanslick. 1. 2. Aufl. Berlin, Paetel (1896).

Birnbach, Otto. Das Hochamt und der deutsche Volksgesang. Eine offene Antwort an meine Kritiker. Neisse, Huch.

Birnbach, Otto. Erläuterungen und Ergänzungen zu meiner Schrift: „Das Hochamt und der deutsche Volksgesang". Neisse, Huch.

Boehm, Ernst. Das Harmonium im akustisch. Unterricht. (Schul-Programm.) Berlin, Gaertner.

Browne, E. The law of copyright in its relation to dramatic works. (Enthalten in: Cooke, a handbook of the drama. London, Roxburghe Press.

Camiolo, A. Il ritmo vibratorio: principio scientifico nei rapporti dei suoni musicali. Caltagirone, Tip. A. Giustiniani.

Cappuccio, Gius. L'arte della musica e la sociologia. Siracusa, tip. del „Tamburo".

Clariana-Ricart, L. Application de la géométrie analytique à la technique musicale. Bruxelles, Polleunis.

Collin, J. Le Droit des auteurs et des artistes. Rennes, imp. Simon.

Cornill, Carl Heinr. Nicht „Rhythmisch". Antwort auf die hymnologische Streitschrift des Herrn Prof. Dr. Ph. Wolfrum in Heidelberg. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Dauriac, L. La Psychologie du Musicien. (Revue philosophique. Paris 1895.) Paris, Alcan.

Descure, Fr. Le Droit et le Théâtre. Paris, Marchel et Billard — Bruxelles, Larcier.

Dunant, Phil. Du droit d'auteur sur les œuvres musicales en Suisse. Genève, Union artistique.

Duyse, Flor. van —. A propos du recueil de chansons allemandes „Deutscher Liederhort" de Ludw. Erk et Fr. M. Böhme. (Bulletin de l'Acad. roy. de Belgique, 3e série, t. 29.) Bruxelles, impr. Hayez.

Eplinius, A. Hamburger Theaterzustände. Hamburg, Herold.

Ferrari, G. M. La libertà e la regolarità nelle arti belle e nella musica. (Estr. dalla Rivista ital. di filosofia, settembre—ottobre 1895.) Roma, tip. Terme Diocleziane di G. Balbi.

Freson, J. G. A Londres pendant la „Saison". Paris, Fischbacher.

Gercke, Vict. Einige musikalische Probleme der Gegenwart. St. Petersburg, Schmitzdorff.

Guillemin, Aug. Notions d'Acoustique Introduction à l'étude de la phonation. (Encyclopédie générale de la Voix parlée et chantée, 1er fasc.) Paris, Société d'éditions scientifiques: rue Antoine-Dubois 4.

Harris, T. Handbook of Acoustics. London, Curwen.

Hřimaly, Adalb. Das königl. böhmische Nationaltheater und die böhmischen Componisten. Ein Wort an die böhm. Journalistik. Czernowitz. (Prag, Dominicus.)

Jaehn, Herm. Vorlesungen über den Bau und die Funktionen des menschl. Kehlkopfes. Berlin, Hirschwald.

Jaëll, Marie. La Musique et la Psychophysiologie. Paris, Alcan.

Jones, D. E. La luce e il suono. Traduzione dall' inglese, con note ed aggiunte del Prof. Ugo Fornari. Milano, Hoepli.

Krebs, Karl. Die Frauen in der Musik. (Der Existenzkampf der Frau im modernen Leben, zwanglos erscheinende Hefte, hrsg. v. G. Dahms. Heft 6.) Berlin, Taendler.

Krutschek, Paul. Es ist wirklich nicht erlaubt, beim Hochamte deutsch zu singen. Eine unverzuckerte Antwort für Herrn Pfarrer Dr. Birnbach. [Aus: „Cäcilia".] Breslau, Goerlich.

Krutschek, Paul. Nochmals Hochamt und Volksgesang. Ein Schlusswort an Herrn Dr. Birnbach. [Aus: „Cäcilia".] Breslau, Goerlich.

Lacombe, Louis. Philosophie et Musique. Paris, Fischbacher.

Lans, M. J. A.* Dix ans après le décret „Romanorum Pontificum" concernant les livres officiels du Plain-chant. Traduit du hollandais par un musicien belge. Ratisbone, Pustet.

Madella, L. La musica sacra nelle chiese di campagna. Crema, tip. Pantaleone Meleri.

Makower, S. V. The Mirror of Music. (Keynote Series.) London, Lane.

de **Marco, Ignazio.** Brevi riflessioni sugli abusi tollerati nella musica. Avellino, tip. Maggi.

Mas, Eugène. Les Sociétés musicales et les droits d'auteur. Paris, imp. Mouillot.

Meerens, Charles. Le Tonomètre d'après l'invention de Scheibler. Bruxelles, J. B. Katto,

Olio, Ces. dall' —. Per lo studio della musica nelle scuole elementari. Bologna, tip. Zamorani e Albertazzi.

Parodi, Lor.. L' avvenire della musica e l' evoluzione armonica. Genova, tip. di Angelo Ciminago.

Pilato, S. de —. Cantori di maggio. Torino, Roux.

Pilo, Mario. La Psychologie du Beau et de l'art, traduit de l'italien par Auguste Dietrich. (Bibliothèque de Philosophie contemporaine.) Paris, Alcan.

Püringer, Aug. Künstler- und Publikums-Unarten. Wien, Schalk.

v. R. Eduard Kremser's Sechs altniederländische Volkslieder und deren vermeintliche Verbesserer. (Sonderabdruck aus dem „Musikalischen Wochenblatt".) Leipzig, Leuckart.

Riemann, Hugo. Catechism of Aesthetics. London, Augener.

Ritter, Herm. Zwiegespräche. Bamberg, Handelsdruckerei.

Schmitt, Hans. The natural laws of musical expression, translated by Frances A. Van Santford. Chicago, Clayton F. Summy Co.

Seelen, Hugo v. —. Die deutsche Oper als Aschenbrödel. Offener Brief an den Grafen von Hochberg. Charlottenburg, Karl Köhler.

Das **Urheberrechtsgesetz** in den Vereinigten Staaten v. Amerika vom 1. Juli 1895. Leipzig, Börsenverein der Deutschen Buchhändler.

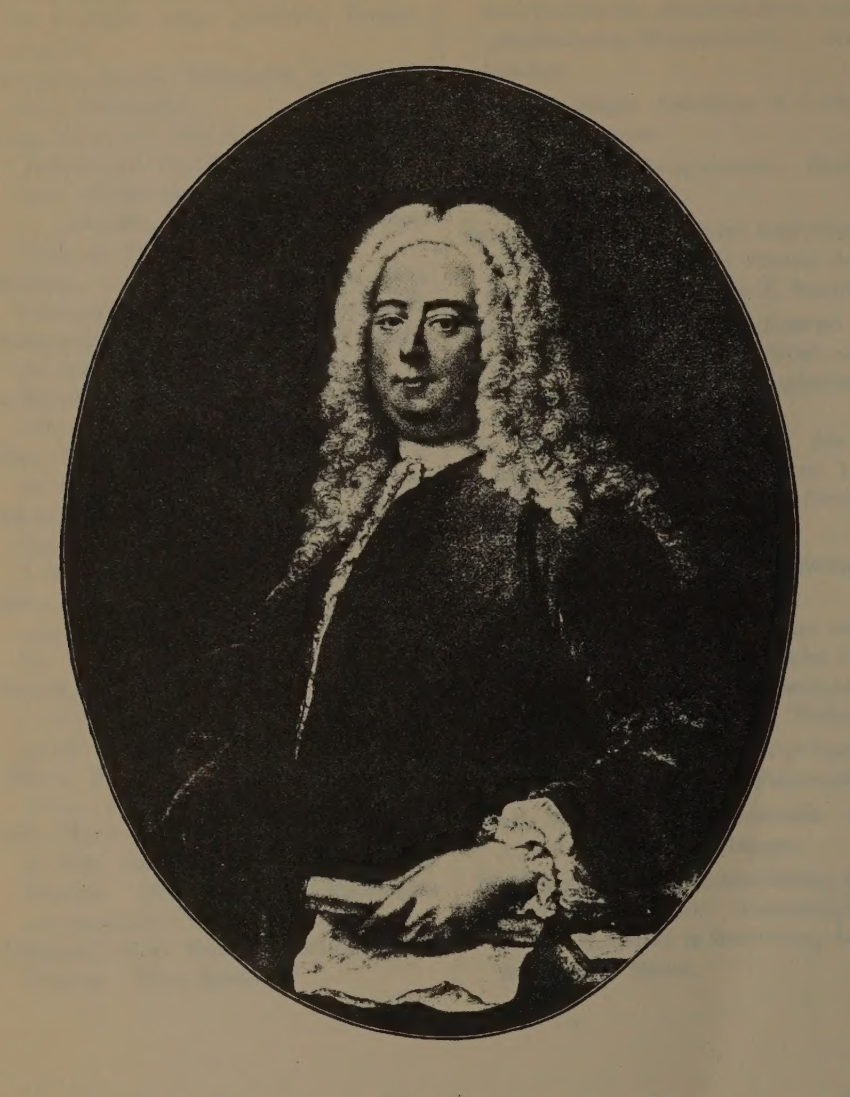
Vignoli, Tito. Peregrinazioni psicologiche. Milano, Hoepli.

Weingartner, Felix. Die Lehre von der Wiedergeburt u. das musikalische Drama, nebst dem Entwurf eines Mysteriums „Die Erlösung". Kiel, Lipsius & Tischer.

[Willy.] Entre deux Airs. Par l'ouvreuse du Cirque d'Été. Paris, Flammarion.

Wolf, William. Musik-Aesthetik. 1. Bd. 2. Aufl. Stuttgart, Grüninger.

Wolfrum, Ph. Schluss-Erwiderung auf die „nicht-rhythmischen" Auslassungen des Prof. C. H. Cornill in Heidelberg. Leipzig, Breitkopf & Härtel.



Nach dem in der Musikbibliothek Peters befindlichen Originalbilde von G. A. Wolffgang
London 1737.